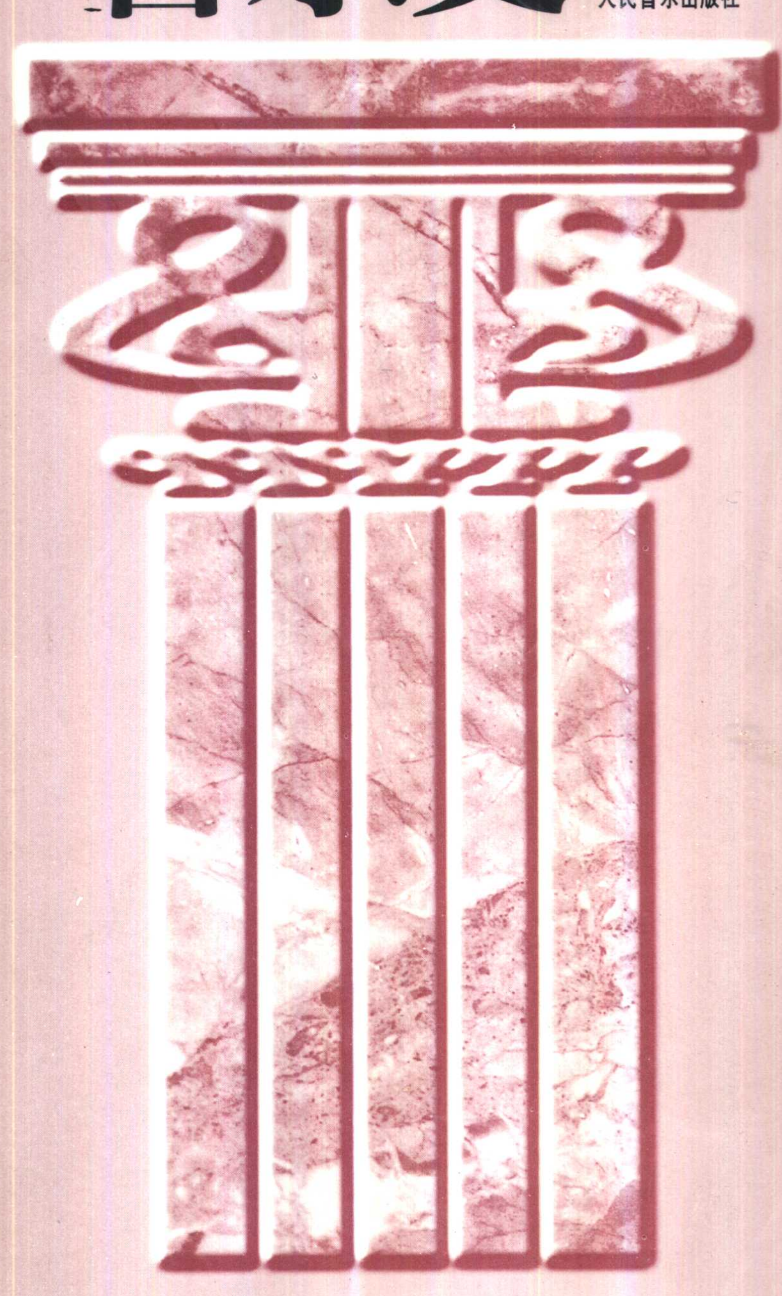
ORY
ERN
IC
方
史
格劳特
利斯卡
出版社

西方音乐史

A HISTORY OF WESTERN MUSIC

〔美〕唐纳德·杰·格劳特
克劳德·帕利斯卡 著

人民音乐出版社





西方音乐史

A HISTORY OF WESTERN MUSIC

〔美〕唐纳德·杰·格劳特
克劳德·帕利斯卡 著

汪启璋 吴佩华 顾连理译

人民音乐出版社

图书在版编目(CIP)数据
西方音乐史／（美)格劳特(Grout，D.J.)，帕利斯卡(Palisca，C.V.)著；汪启璋等译．-北京：人民音乐出版社，1996.1
ISBN 7-103-01310-1
Ⅰ．西… Ⅱ．①格… ②帕… ③汪…
Ⅲ．音乐史-西方国家 Ⅳ．J 609.1
中国版本图书馆 CIP 数据核字(95)第 15677 号

责任编辑：胡瑜

著作权合同登记
图字：01-99-0287

DONALD JAY GROUT
CLAUDE V. PALISCA
A HISTORY of
WESTERN MUSIC
(FOURTH EDITION)

人民音乐出版社出版发行
(北京市海淀区翠微路 2 号 邮政编码：100036)
Http://www.people-music.com
E-mail:copyright@rymusic.com.cn
新华书店北京发行所经销
北京新华印刷厂印刷
787×1092 毫米 16 开 1 插页 50.25 印张
1996 年 1 月北京第 1 版 2001 年 4 月北京第 3 次印刷
印数：7,291-11,310 册 定价：99.00 元

序

修订一部深受读者欢迎的音乐通史，目的不是推倒重写，而是提高它的时代性。看惯前几版的读者，会觉得此书不论外貌或者内容改动甚大，但章次和范围基本未变。书名中加上“西方”一词，说明我们意识到西欧和南北美洲的音乐体系不过是世界文明的诸音乐体系之一。本书范围的又一局限在于只谈“艺术音乐”；而必须承认，“艺术音乐”这一概念本身便十分含糊。通俗音乐、爵士乐以及诸如此类的品种确已有相当高深的技巧，但不能期望本书同等对待西方音乐的这一广大支系（如今已成为独立的研究课题），常规的音乐史教程也未必能等同视之，而本书不过是一本常规音乐史的手册。

在解除热心读者的忧虑或平息挑剔者的得意之前，容我先说明一下第三版与前两版的不同。鉴于音乐史主要是音乐风格的历史，没有第一手的音乐知识是无法理解的，诺顿出版公司因此邀我编辑一套《诺顿西方音乐荟萃》(Norton Anthology of Western Music)，包括曲谱和唱片，为第三版提供乐谱和演奏（唱）的资料。因此，第三版的修改主要是为了使正文和新的《荟萃》相统一。有些选段虽取自其他较老的曲集，但不用其原来的乐曲解释，代之以《诺顿荟萃》的简明扼要的风格介绍和分析。

这些文字或保留在第四版中，或有所扩充，但同正文分开，以免打断历史叙述的连贯性。读者可以先跳过这些说明不看，留待有机会对照乐谱和音响时集中阅读。

第四版的又一改进是让前人直接对读者说话，作曲家、音乐家和旁观者在“花边插段”中对当时的音乐提出犀利而有个性的评论，其中许多意见都是特意为本书而译成英文的。

以前三版都只有一个总的年表，第四版则举凡介绍新时期的每一章均有简明年表。年表由耶鲁大学博士生帕米拉·波特（第1—8章和第20章）和波尼塔·宣〔音译〕（第9—19章）协助编纂，在此表示谢忱。词汇表删去不用，因为脱离上下文对孤立单词下简明定义容易导致误解。术语一般在

首次出现时加以说明。

有些热心的读者希望我们进行较大的修改，但参与第四版工作者一致同意不宜大动，认为大改不切合实际。此书今后仍将不断演化。第四版中早期巴罗克以及其前各章改动较大，但其后各章也几乎没有一页不经改动的，20 世纪则受到特殊注意。

为编写第四版《西方音乐史》和第二版《诺顿西方音乐荟萃》征询意见的表格发出后，有 40 位大学教师提出了发人深思的意见和切实可行的建议。我认真接受他们的批评，采纳了不少建议。在此对每一位表示感谢，特别是杰克·阿什沃思(路易斯维尔大学)、查尔斯·布劳纳(罗斯福大学)、迈克尔·芬克(圣安东尼奥得克萨斯大学)、戴维·富勒(布法洛纽约州立大学)、戴维·约瑟夫森(布朗大学)、斯特林·默里(西切斯特大学)、詹姆斯·西登斯(自由大学)和拉文·瓦格纳(伊利诺伊斯州的昆西大学)。

有几位同行热心地一遍遍阅读一些章节的初稿，或对上一版的不足之处提出恳切的意见。杨伯翰大学的托玛斯·马西森教授对古代音乐部分提出许多详细建议。耶鲁大学的马戈特·法斯勒教授细致推敲了素歌部分的两稿，给予我对早期基督教音乐的想法以重大的影响。劳雷尔·费博士启发我更进一步公平地对待俄罗斯和苏联的作曲家。若有未能达到他们的期望而不免令他们失望之处，以及书中难免存在的疏漏之处，责任不在他们。但是，我由衷地感谢他们。

原作者唐纳德·杰·格劳特不幸已于 1987 年 3 月 10 日去世，不能参与修订，但他的家属对发行新版的支持合作，深深令人感动。举凡同当今知识和学术界现状没有抵触之处，我尽量原封不动地保留格劳特教授的明快文笔。会有许多人怀念教授的那些一得之见，但是，一部合写的著作最好不带个人色彩，不偏不倚。

诺顿公司的副总裁兼音乐编辑克莱尔·布鲁克的睿智和编辑才华使笔者和第四版获益匪浅。她的助理雷蒙德·莫尔斯也认真负责地照应许多细节事项。

感谢我的爱妻伊丽莎白·凯特尔，她耐心分担了我的种种甘苦，保证我在修订此书的漫长岁月中不致与世隔绝。

克劳德·帕利斯卡

于康涅蒂格州哈姆登

略　语　表

AIM　美国音乐学研究院；出版物包括CEKM, CMM, CSM, MD, MSD。

AM　《音乐学学报》，1929——。

AMM　理查德·H. 霍平编，《中世纪音乐荟萃》(纽约：诺顿出版公司，1978)。

CDMI　《意大利音乐经典作品集》，36卷(米兰：意大利出版社，1918——1920；不具名者记谱学会，1919——1921)。

CEKM　《早期键盘音乐大全》，AIM，1963——。

CM　《大学音乐》(纽黑文，1955——；第二套，麦迪逊，A—R卷，1969——)。

CMI　《意大利音乐名作集》，15卷(米兰，1941——1943，1956)。

CMM　《有量音乐大全》，AIM，1948——。

CSM　《圣经音乐大全》，AIM，1950——。

DdT　《德国音乐名作集》，65卷(莱比锡：布赖特科夫与黑泰尔公司，1892—1931；再版，威斯巴登，1957—1961)。

DTB　《德国音乐名作集》，2. 增补续集：《巴伐利亚音乐名作集》，38卷(不伦瑞克，1900——1938)。

DTOe　《奥地利音乐名作集》(维也纳：阿塔里亚音乐出版公司，1894—1904；莱比锡：布赖特科夫与黑泰尔公司，1905—1913；维也纳：环球出版社，1919—1938；格拉茨：学院印刷及出版公司，1966——)。

EM　《早期音乐集》，1973——。

EMH　《早期音乐史》，1981——。

EP　R.艾特纳编，《古老的，特别是15、16世纪的音乐实践及理

论出版物》，29卷，分33期(柏林：巴恩和利普曼逊出版公司；莱比锡：布赖特科夫与黑泰尔公司，1873—1905；再版，1967)。

GLHWM 《加兰丛书：西方音乐史》。

GMB 阿诺德·谢林编，《谱例音乐史》(莱比锡：布赖特科夫与黑泰尔公司，1931)。

HAM 阿奇博尔德·T.戴维森和威利·阿佩尔编，《音乐史料荟萃》(剑桥，1950)。卷1：东方音乐、中世纪音乐和文艺复兴时期音乐；卷2：巴罗克音乐、洛可可音乐和前古典派音乐。

JAMS 《美国音乐学学会杂志》，1948——。

JM 《音乐学杂志》，1982——。

JMT 《音乐理论杂志》，1957——。

MB 《不列颠音乐百科全书》，(伦敦：斯坦纳和贝尔出版公司，1951——)。

MD 《音乐教程》，1946——。

MM 卡尔·帕里什和约翰·F.奥尔编，《1750年前的音乐名作集》(纽约：诺顿出版公司，1951)。

ML 《音乐与文学》，1920——。

MQ 《音乐季刊》，1915——。

MR 古斯塔夫·里斯，《文艺复兴时期的音乐》，第二版(纽约：诺顿出版公司，1959)。

MRM 爱德华·洛温斯基编，《文艺复兴时期音乐典范》(芝加哥：芝加哥大学出版社，1964)。

MSD 《音乐研究与文献集》，AIM，1951——。

NG 《新格罗夫音乐与音乐家词典》，斯坦利·萨迪编(伦敦：麦克米伦出版公司，1980)。

NOHM 《新牛津音乐史》(伦敦：牛津大学出版社，1954——)。

NS 罗杰斯·卡明编，《诺顿曲集》，第4版(纽约：诺顿出版公司，1984)。

OMM 托马斯·马罗科和尼古拉斯·桑登编，《牛津中世纪音乐荟萃》(纽约：牛津大学出版社，1977)。

PAM 《德国音乐学会的古乐出版物》(莱比锡：布赖特科夫与黑泰尔公司，1926—1940)。

PMM 托马斯·马罗科编，《16世纪的复调音乐》(摩纳哥：琴鸟出版社，1956——)。

PMMM 《中世纪音乐手稿集》(布鲁克林：中世纪音乐研究院，1957——)。

PMS L.施雷德编，《14世纪复调音乐》(摩纳哥：琴鸟出版社，1956——)。

RMAW 库尔特·萨克斯，《古代世界中音乐之兴起》(纽约：诺顿出版公司，1943)。

RTP 威廉·韦特编，《12世纪复调音乐的节奏》(纽黑文：耶鲁大学出版社，1954)。

SR 奥利弗·斯特隆克，《音乐史阅读资料》(纽约：诺顿出版公司，1950)。各卷分别平装出版。

SRA ——《音乐史阅读资料：古代和中世纪》。

SRRe ——《音乐史阅读资料：文艺复兴时期》。

SRB ——《音乐史阅读资料：巴罗克时期》。

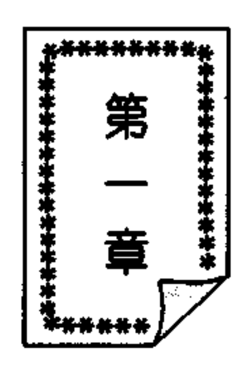
SRC ——《音乐史阅读资料：古典主义时期》。

SRRo ——《音乐史阅读资料：浪漫主义时期》。

TEM 卡尔·帕里什编，《早期音乐名作选集》(纽约：诺顿出版公司，1958)。

WM 约翰内斯·沃尔夫，《古代音乐》；沃尔夫的《古代演唱演奏音乐》的美国版，1926。

目　　次



第一章 古代世界结束时的音乐状况

凡是公元5世纪居住在罗马帝国任何行省内的人，可能都见过那些昔日行人川流不息，而今渺无人迹的大道；见过那些为广大人群而建，今已破败的寺庙和竞技场；也看见到处人们的生活一代比一代贫苦、没有保障、牛马不如。鼎盛时期的罗马帝国威镇几乎整个西欧以及非洲和亚洲的许多地方；如今罗马衰弱了，无力自卫。异邦人从北方从东方蜂拥而至，欧洲一统的文明世界土崩瓦解，直到许多世纪后才开始逐步联合成近代诸国。

罗马的衰亡在历史上如此怵目惊心，直到现在我们还难以理解，随同破坏的过程，竟然有一个以基督教会为中心的相反的创造过程在悄悄地进行着。10世纪前基督教会一直是欧洲的主要(往往也是唯一的)团结纽带和文化渠道。最早的基督教社团虽然300年间不断遭到迫害，仍稳步发展并传到罗马帝国各地。君士坦丁大帝于312年皈依基督教后采取了宽容政策并把基督教定为皇室宗教。395年，古代世界的政治统一正式破裂，分成东西两个帝国，分别建都拜占廷和罗马。又经过一个世纪的战争和侵略，西罗马帝国的最后一个皇帝终于在476年逊位，这时教皇的势力已打下牢固基础，足以承担罗马的教化使命和统一使命。

希 腊 遗 产

西方艺术音乐的历史始于基督教会的音乐。但是整个中世纪，甚至直到目前，艺术家和知识分子在若干工作领域中不断向希腊和罗马寻求指导、纠偏和启示。音乐便是如此，虽然与其他领域有一些重大的差别。例

如罗马文字的影响在中世纪从未停止。维吉尔、奥维德、贺拉斯、西塞罗一直有人加以研究、阅读。到14、15世纪，更多的罗马著作被发现，影响益发深远；与此同时，残存的希腊文学也逐渐被发现。不过在文学以及其他一些领域(特别是雕塑)中，中世纪或文艺复兴时期的艺术家有一个有利条件，能够研究古代的典范，愿意的话，还可以模仿，有诗歌或雕塑的实物摆在他们眼前。音乐则不同。中世纪音乐家没有希腊音乐或罗马音乐的实例，一份也没有，虽然在文艺复兴时期曾考证出一些赞美诗。我们今天的情况略佳，有40首或者说40段左右的希腊音乐残篇被发现，其中大部分是比较晚期的，但是时间跨度在7个世纪以上。虽然没有古罗马音乐的真迹留传下来，但是我们从文字记载、陶器浮雕、细工镶嵌、绘画雕塑中得知，音乐在罗马的军士生活、戏剧、宗教和仪典中据有重要地位。

罗马音乐实践传统在中世纪初消失，是有特殊原因的：罗马音乐大多与早期教会视若畏途的社会活动或教会认为必须根除的异端邪教活动有关。因此教会想尽办法，不仅排斥那种可能使信徒联想到邪恶的音乐，可能的话，还要抹掉对这种音乐的回忆。

大　事　年　表	
公元前800—461年　希腊城邦兴起。	约公元前330年　亚里士多德，《政治学》。
公元前586年　阿尔戈斯的萨卡达斯以《波锡奥斯的诺莫斯》(Nomos Pythicos)获波锡奥斯比赛会奖。(诺莫斯为古希腊叙事诗演唱者使用的传统旋律，通常由里尔琴伴奏。—译注)	约公元前320年　亚里士多塞诺斯，《和谐的要素》。
约公元前497年　毕达哥拉斯逝世。	公元前46年　尤利乌斯·凯撒成为独裁者。
公元前458年　埃斯库罗斯，《阿伽门农》。	公元前26—19年　维吉尔，《埃涅阿斯纪》。
约公元前414年　欧里庇得斯，《伊菲姬尼在陶里德》。	公元前4年　耶稣诞生。
约公元前380年　柏拉图，《国家篇》。	约公元33年　耶稣受难。
	54年　尼禄任罗马皇帝。
	70年　耶路撒冷圣殿被毁。
	330年　罗马帝国迁都君士坦丁堡。

然而仍有一些古代音乐实践的特征在中世纪继续存在，哪怕仅仅是因为音乐本身无法禁绝，古代音乐的蛛丝马迹就不可能消除干净；再说，古

代音乐理论是中世纪理论的基础，也是大多数哲学体系的一部分。因此要了解中世纪音乐，我们必须对古代民族的音乐，特别是希腊人的音乐实践和音乐理论略知一二。

古希腊生活和思想中的音乐　希腊神话认为音乐起源于神并称阿波罗、安菲翁和奥菲欧等神和半神为音乐发明者和最早的音乐实践者。在这种蒙昧的史前世界里，音乐是有魔力的：人们认为它能治病、净化肉体和灵魂、能在自然界产生奇迹。旧约中也提到，音乐有类似的魔力：如大卫弹琴赶走扫罗身上的恶魔(《撒母耳记》上 16:14—23)，吹羊角和大声呼喊使耶利哥的城墙塌陷(《约书亚记》6:12—20)等故事不胜枚举。在荷马时代，吟游诗人在宴会上唱英雄史诗(《奥德赛》8:62—82)。

从远古时代起，音乐就是宗教仪式的不可分割的一部分。里尔琴是崇拜阿波罗的仪式所用的乐器，崇拜狄奥尼索斯的仪式则用阿夫洛斯管。两件乐器可能都是从小亚细亚传入希腊。里尔琴和比它大的同类乐器，基萨拉琴，都有 5 到 7 根弦(后来多至 11 根)，用于独奏和伴奏歌唱、史诗朗诵。阿夫洛斯管是单簧和双簧的乐器(不是长笛)，往往有一对管子，声音尖锐刺耳，穿透力强，用在歌唱某种特定诗歌(酒神赞歌)、膜拜狄奥尼索斯时；据信希腊戏剧便是由这种诗歌发展而来的。因此，在古典时期的伟大戏剧——埃斯库罗斯、索福克勒斯、欧里庇得斯的作品——中，合唱及其他音乐部分都用阿夫洛斯管伴奏，或与阿夫洛斯管的声音轮流出现。



阿波罗手持七弦基萨拉琴，基萨拉琴比里尔琴构造结实而精致，它是专业音乐家的乐器。阿波罗右手执拨子，拨击琴弦作响。左手手指似乎在制止琴弦的振动。图为公元前 5 世纪中期的希腊油彩花瓶。(大都会艺术博物馆，列昂·波默伦斯先生和夫人赠，1953)

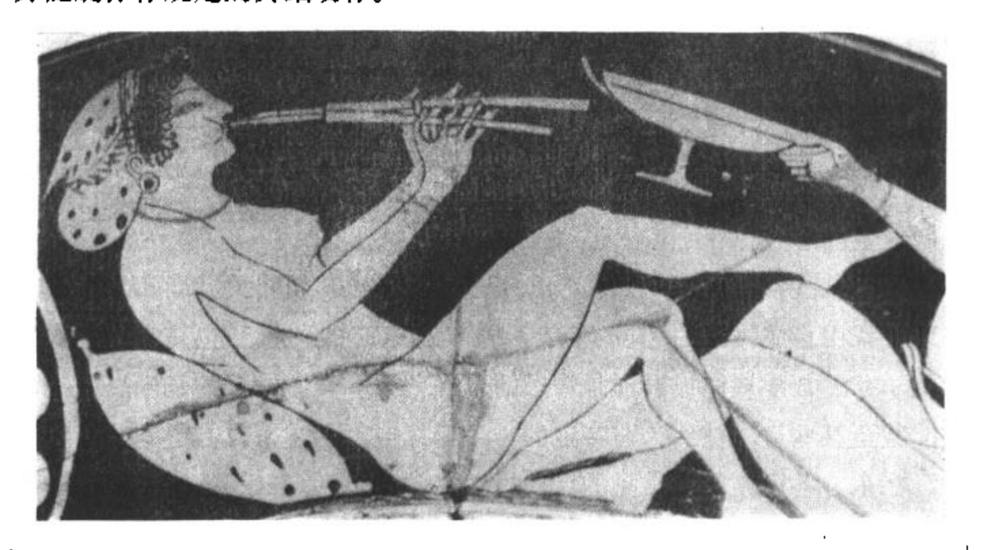
早自公元前6世纪起，里尔琴和阿夫洛斯管就单独用作独奏乐器。有一份资料叙述公元前586年在波锡奥斯比赛会上举行的音乐节或音乐比赛，在会上萨卡达斯演奏了一首阿夫洛斯管乐曲《波锡奥斯的诺莫斯》(Pythian nomos)，它叙述阿波罗与巨蛇皮松搏斗过程的一个个阶段。公元前5世纪之后基萨拉琴和阿夫洛斯管的演奏比赛日益流行，器乐节、声乐节也日见其多。随着器乐的趋向独立，演奏高手的人数也成倍地增长；同时，音乐本身以各种方式变得更为复杂。亚里士多德看到音乐技艺的日益复杂，忧心忡忡，在4世纪时告诫人们不要在一般音乐教育中进行过多的专业训练：

> “让音乐学生停止学习专业比赛中所用的技艺，不要追求目前这类比赛中崇尚的、并已从比赛传入教育的异想天开的演奏奇迹，才能恰如其分。让年轻人练习我们规定的那些音乐，直到他们爱听高尚的旋律和节奏，不是只爱听低级的音乐，只爱听每一个奴隶或儿童、甚至有些动物也会欣赏的那种低级的音乐。”①

古典时代后的一段时间(约公元前450至325年)开始了对技巧复杂化的反动，到公元开始时，希腊音乐理论，也许还有音乐实践，日趋简单。现存希腊音乐范例大多数来自相对说来较晚的时期。主要有：约公元前200年的一份蒲纸抄本上的欧里庇得斯的《俄瑞斯忒斯》的合唱曲的片断(音乐可能是欧里庇得斯本人所作)(NAWM 1)②；欧里庇得斯的《伊菲姬尼在奥利德》中的片断；两首赞美阿波罗的德尔斐(Delphi，古希腊阿波罗的神谕宣示所——译注)赞美诗，相当完整，其中第二首作于公元前128—127年；作为墓志铭而刻在墓碑上的一首饮酒歌(skolion)，也作于1世纪或稍迟(NAWM 2)；还有2世纪的抒情诗人克里特的美索米德斯作的《涅墨西斯颂》(Nemesis，最古老、最受人尊敬的希腊女神之一，转义为命运、复仇女神。——译注)、《太阳颂》和《缪斯女神卡利俄珀颂》。

希腊音乐在几个基本方面与早期教会音乐相似。它主要是单声部的，也就是说只有旋律，没有和声或对位。在一个人或几个人朴素地演唱旋律的同时，乐器加以装饰，构成支声。但无论是支声还是因为有男声和童声参加而必然形成的八度歌唱都不是真正的复调。更何况，希腊音乐几乎全部是即兴表演。而且完美形式的希腊音乐(teleion melos)总是与歌词或舞

蹈，或与二者结合在一起的；音乐的旋律和节奏与诗歌的旋律和节奏紧密结合，宗教崇拜音乐、戏剧音乐、盛大的比赛会上的音乐都由歌手表演，并随旋律作规定的舞蹈动作。



一位妇女在饮酒场面上演奏双阿夫洛斯管。阿夫洛斯管通常是单簧乐器，有时是双簧乐器，一般成对地演奏；图中演奏者似乎在两根管子上演奏相同的音。红色图案的酒杯据说是雅典花瓶画家奥尔托斯之作。（公元前525至500年）（马德里，国家考古博物馆）

希腊的音乐与哲学　我们说早期教会音乐与希腊音乐相似，都是单声部的即兴表演，都离不开歌词，但不等于说其间有历史承续性。中世纪影响西欧音乐的是希腊的理论而不是实践。关于希腊音乐理论，我们所知的比音乐本身多得多。理论分两类：（1）关于音乐的性质，它在宇宙中的地位，它的影响，它在人类社会里的正确用途的学说；（2）系统说明音乐创作的素材和模式。在音乐哲学和音乐科学方面希腊人有精辟的见解，他们制定的很多原则至今未被淘汰。当然，自声名卓著的希腊音乐思想奠基人毕达哥拉斯（约公元前500年）至最后一个重要阐述者阿里斯提得斯·昆提利阿努斯（公元4世纪），希腊音乐思想不是一成不变的；下面的说明虽然经过必要的简化，仍重点突出对于后来的西方音乐史来说最为典型最为重要的特征。

音乐（music）一词的意义对希腊人来说要比我们广得多。它是Muse（缪斯）一词的形容词，缪斯在古典神话中指9个司艺术和科学的姐妹女神

中的任何一个。二词的关系提示我们，希腊人认为凡与追求真和美有关的活动都伴有音乐或者说都少不了音乐。在毕达哥拉斯和他的门徒的教导中，音乐和算术是不可分割的；数字被认为是打开整个精神世界和物质世界的钥匙；乐音和节奏体系既按数字排列，就必然体现天地之和谐并与宇宙相应。柏拉图在《时代篇》（中世纪时最最广为人知的一篇对话）和《国家篇》中最为彻底而又系统地解释了这一学说。正如中世纪作家后来所诠释的那样，柏拉图对音乐的性质和用途的看法深刻地影响了他们对音乐和音乐在教育中的地位的思索。

对于某些希腊思想家来说，音乐与天文学也密切相关。确实，古代音乐理论家中自成体系的一位，克劳狄乌斯·托勒密（2 世纪）也是古代重要的天文学家。数学规律被看作是音乐的音程体系和天体体系的基础，某些调式，甚至某些音，被认为与特定的行星相对应。把音乐作玄奥的诠释和引伸，在东方各民族间是常见的。柏拉图在关于"天体音乐"的美妙神话中把这一想法用诗歌形式表达出来，③"天体音乐"是行星运转而产生的音乐，但是人类听不到；整个中世纪的音乐著述家都求助于这一思想，后来的莎士比亚和弥尔顿也曾援引过。

音乐和诗歌息息相通，从另一方面说明希腊人对音乐的概念之广。对希腊人来说，音乐和诗歌几乎是同义词。我们现在说"诗歌的音乐"，是一种形象化的说法，但是对于希腊人，诗歌的音乐是能够精确说明其音程和节奏的实有的旋律。"抒情"（lyric）诗歌意即和着里尔琴（lyre）而唱的诗歌；"悲剧"（希腊文为tragōidia ——译注）一词中含有名词ōdē，即"歌唱的艺术"。其他许多表示各种诗歌的希腊语词如ode（颂歌）和hymn（赞美诗）当年就是音乐术语。没有音乐，诗歌形式便没有名称。亚里士多德在《诗学》中提出旋律、节奏和语言是诗歌的要素后，接着说："还有一种只通过语言进行模仿的艺术，它或用散文或用韵文……但是迄今为止没有名称。"④

希腊人认为音乐在本质上与言语有关，这一想法在整个音乐史中以不同的形式反复出现：如 1600 年前后宣叙调的发明和 19 世纪瓦格纳关于乐剧的理论。

音乐的教化作用 音乐有教化作用，即音乐具有陶冶品性的作用。此说与毕达哥拉斯视音乐为小宇宙的看法相符；毕达哥拉斯认为音乐是由数

学规律支配的音高和节奏体系，而天地万物(包括有形的和无形的)的运转也受制于相同的数学规律。按照这一观点，音乐不仅是宇宙这一有条不紊的体系的被动映象，也是能够影响宇宙的一股力量，神话中音乐家能创造奇迹即由此而来。后来，科学比较进步的时代强调音乐对于人类的意志、从而对人类的性格和行为的影响。音乐如何影响意志，亚里士多德⑤通过模仿说解释了这一点。他说，音乐直接模仿(即表示)七情六欲，亦即灵魂所处的状态——温柔、愤怒、勇敢、克制及其对立面和其他特性，因此，人们聆听模仿某种感情的音乐时，也就充满同样的感情；如果长期聆听会诱发卑鄙感情的音乐，就会被塑造成卑鄙的性格。总之，如果人们听不正经的音乐，就会变成不正经的人，反之，常听正经的音乐，就会变成正经的人。⑥

柏拉图和亚里士多德都认为通过一套以体操和音乐为两大要素的公众教育体制可以造就"正经"的人，体操训练体质，音乐训练心智。在作于公元前380年前后的《国家篇》中，柏拉图坚持教育中的这两个要素必须取得平衡，过多的音乐会使人变得女性化或神经质；过多的体育会使人变得不文明、粗暴和愚昧。"凡是以最佳比例将音乐与体育相结合，最善于调节二者以符合心灵所需的人，才无愧于真正的音乐家之称。"⑦不过只有几种音乐是相宜的。在培养治理理想国家的人才的教育中，必须避免表达柔顺和放纵的旋律；只有多里亚和弗里吉亚调式可以保留使用，因为它们分别培育克制和勇敢这两种美德。过多的音符、复杂的音阶、不协调的形式和节奏的混用，不同类的乐器的合奏，"调音奇特的多弦乐器"等等，甚至阿夫洛斯管的制造者和演奏者都应拒之于国门之外。⑧音乐的基础一旦确立就不得更改，因为艺术和教育若无法纪，必然导致行为放纵社会混乱。⑨"让我制定国家的歌曲，我不关心谁来制定国家的法律。"这是一条政治格言，也是双关语，因为nomos一词既指"习俗"或"法律"，也指抒情歌曲或器乐独奏的旋律布局。⑩亚里士多德在《政治篇》(公元前300年前后)中对具体节奏和调式的限制不像柏拉图那么多。他允许音乐除用于教育外也可用于娱乐和心智的享受。⑪

柏拉图和亚里士多德二人在规定理想国家中可用哪些音乐品种时也许是在有意识地谴责当时音乐生活中的某些倾向：与狂欢仪式有关的节奏、独立的器乐曲、盛行专业性的炫技。为了不致于把这两位哲学家看作与现

实艺术世界隔绝的人，而忽视他们的音乐见解的重要性，以下事实必须牢记：第一，在古希腊，音乐所包含的内容要比我们现在对这个词的理解广得多；其次，我们不知道那时的音乐听起来如何，可能确实对人的思想具有我们现在无法揣度的某些力量；第三，历史上有许多例子，国家或其他一些掌权者因为事关公众幸福而禁止某些音乐品种。在雅典和斯巴达的早期法规中都有明文规定。基督教神父的著作中有许多文字告诫人们不得从事某些音乐。这种做法直到20世纪也并未绝迹。独裁统治，无论法西斯的还是其它主义的，都企图控制本国人民的音乐活动；教会通常订立一些准则，规定教仪中可用的音乐；教育家仍然关注青年人接触哪些音乐、绘画和著作。

希腊人的音乐教化作用说建立在这样一个信念上：音乐影响性格，不同品种的音乐以不同方式影响性格。根据其特点，不同类型的音乐可以大致分为两类：导致平静和升华的音乐和产生刺激和热情的音乐。第一类与祭祀阿波罗有关；乐器用里尔琴，相关的诗歌形式是颂诗和史诗。第二类与祭祀狄奥尼索斯有关；乐器用阿夫洛斯管，相关的诗歌形式是饮酒歌和戏剧。

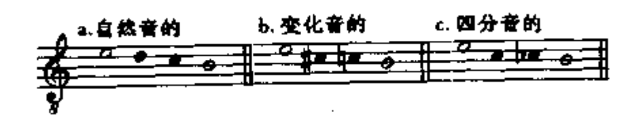
希腊音乐体系

希腊的音乐理论(harmonics)一般由七个课题组成：音、音程、类别、音阶体系、托诺斯(tonos，希腊的两个八度的音阶——译注)、转调和旋律创作。克利奥尼德斯(生卒年月不详，可能是2世纪的人)[12]在他编的一部亚里士多塞诺斯的理论纲要中便是按照这一顺序列举这些课题的。亚里士多塞诺斯本人在《和谐的要素》(公元前330年前后)中详尽地讨论了这些课题，但顺序略有不同。音和音程的概念取决于人声的两类不同的活动：一类是延续型的活动，人声一直在滑上滑下地变动着音高，不固定在一个音高上；另一类是断层型的活动，音高延续着，但一个个音高之间有断层，叫做音程。全音、半音、三度等音程结合成体系或音阶。构成八度音阶或双八度音阶的主要单位是四个音组成的四音列，其跨度为四度。四度是最早被承认的三个协和音程中的一个。传说毕达哥拉斯在一根分段发响的弦的简单比率中发现了协和音程。据说他发现弦长比例按2:1来分时得八度

音响，按 3:2 分时得五度，按 4:3 时得四度。

有 3 类四音列：自然音的、变化音的、四分音的。四音列两端的界音被认为是音高固定的，而中间两个音可以位于两个界音内的连续体的适当的点上。最低的音程通常是最小的，最高的音程则是最大的(见例1-1，a，b，c)。在自然音四音列中两个上面的音程是全音，下面一个音程是半音。在变化音四音列中最上面的音程是小三度，下面两个音程是半音，构成密集区(pyknon)。在四分音四音列中上面的音程是大三度，下面密集区的两个音程小于半音，接近或实际上就是四分之一音。四音列的这些组成部分可以略有伸缩，这种变化产生同一类四音列中的“色调层次”。

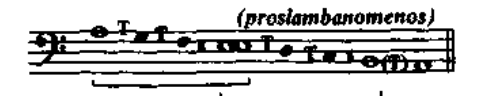
例 1-1　四音列



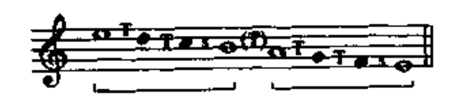
亚里士多塞诺斯认为，判断音程的正确方法是用耳朵听，不是像毕达哥拉斯的门徒所想的那样，按数字比例计算。然而为了说明小于四度的音程的大小，他把全音分成十二个相等的部分，用作衡量单位。我们可以从亚里士多塞诺斯和以后的理论家的叙述中推论出古希腊人像今天的大多数东方民族一样，在音乐中常用小于半音的音程。这样的微音程确实在欧里庇得斯的片断中见到(NAWM 1)。

例 1-2　相连的和不相连的四音列

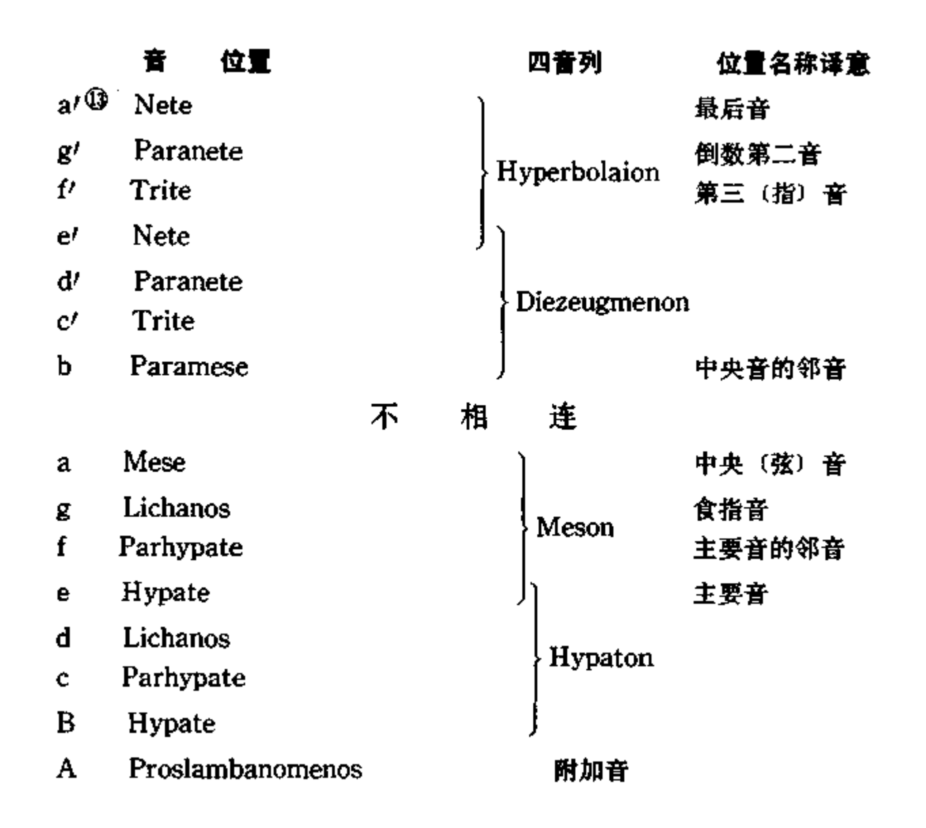
a. 加音而相连的两个四音列



b. 不相连的两个四音列



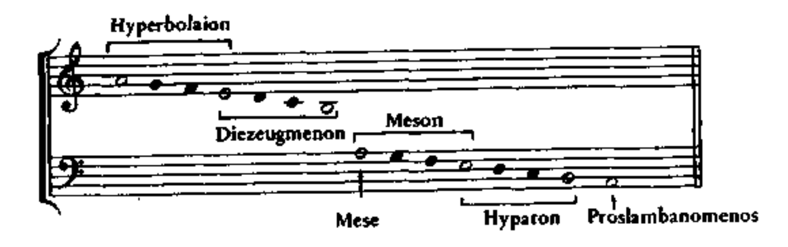
除 mese 和 proslambanomenos 外，每个音都有复名，如 nete hyperbolaion，其中的第一个字说明音符在四音列中的位置，第二个字是四音列本身的名称。四音列按照位置而得名：hyperbolaion，“两端界音的”；diezeugmenon，“不相连的”；meson，“中心的”；hypaton，“主要的”。



音	位置	四音列	位置名称译意
a′[13]	Nete	Hyperbolaion	最后音
g′	Paranete	Hyperbolaion	倒数第二音
f′	Trite	Hyperbolaion	第三（指）音
e′	Nete	Hyperbolaion / Diezeugmenon	
d′	Paranete	Diezeugmenon	
c′	Trite	Diezeugmenon	
b	Paramese	Diezeugmenon	中央音的邻音
		不　相　连	
a	Mese	Meson	中央（弦）音
g	Lichanos	Meson	食指音
f	Parhypate	Meson	主要音的邻音
e	Hypate	Meson / Hypaton	主要音
d	Lichanos	Hypaton	
c	Parhypate	Hypaton	
B	Hypate	Hypaton	
A	Proslambanomenos	附加音	

两个四音列可以按两种方式中的任一种结合而成七音列、一个八度和两个八度的音阶。如果一个四音列中的末一音是另一个四音列的第一音，这样的两个四音列叫做相连的；如果两个四音列之间隔开一个全音，这样的四音列叫做不相连的(见例 1-2，T＝全音，S＝半音)。最后演化成“大完全体系”，即一个由相连四音列和不相连四音列交替出现而构成的两个八度的音阶，见例 1-3。这一体系中的最下方音A因为位于四音列结构之外，所以被认为是附加音(proslambanomenos)。

例 1-3　大完全体系



有些音的定名来自演奏里尔琴时手和手指的位置。Lichanos的意思是食指，Hypate之称来自这一音的位置，它是第一个四音列中的第一个音，nete则源自neaton一词，意为“最后”。diezeugmenon四音列的名称来源于这样一个事实：音程B—A是两个不相连四音列之间的全音，而不相连处的“断裂点”这一词在希腊文中是diazeuxis。

在例 1-3 中，四音列的外端两个固定的音用现代记谱法中的白音符表示。如前所述，四音列的两个内音(用黑音符标出)可以变化其音高而产生各种不同的色调层次以及四分音的、变化音的四音列，但是无论音高有何变动，仍然保持自然音四音列中的名称(如中间相连的四音列中的mese,lichanos,parhypate,hypate)。还有一种小完全体系，它和大完全体系一样，包括从a到A的八度加上由d′—c′—b♭—a四个音构成的相连四音列(synemmenon)。

关于托诺斯这一课题，古代著述家意见不一。这不足为奇，因为托诺斯不是作曲之前便有的理论性结构，而是组织旋律的一种手段，在希腊文化的各个地方和各个时期，旋律的差别甚大。

> 古希腊音乐包括荷马的爱奥尼亚(即亚洲人的)史诗吟诵和狂想诗，萨福和阿尔凯奥斯的伊奥利尼(希腊岛民)歌曲，品达罗斯(凯旋颂诗诗人)、埃斯库罗斯、索福克勒斯、欧里庇得斯(均为悲剧诗人)、阿里斯托芬(喜剧诗人)的多里安(希腊南部)抒情诗，颂扬阿波罗的希腊式德尔斐(希腊北部)太阳神颂歌。一世纪的悼亡的、异教的塞基洛斯墓志铭(塞基洛斯刻在墓碑上以纪念其妻的一首短歌——译注)，4 世纪的一首“基督教赞美诗”，以及自荷马至波伊提乌长达 1200 年间所创作的散佚殆尽的一大批希腊音乐作品，它们起先没有记谱，作曲者没有经过专门训练，后来才有记谱并由有专业训练的人创作。[14]

亚里士多塞诺斯把人们对于托诺斯的数量和音高的不同看法比做哥林多和雅典的历书之别。论著中提出他本人观点的那一段没有流传下来，但是克利奥尼德斯的说法也许得自他的观点。克利奥尼德斯说托诺斯一词有四个意义：音符、音程、人声的音区和音高。当人们说到多里亚、弗里几亚、利第亚托诺斯时，表示人声的音区。他补充说，亚里士多塞诺斯认为有 13 个

托诺斯。他为它们定名并说明每一个都开始于八度中的每一个半音上。

要更清楚地知道什么是托诺斯，我们必须参考其他可能是较晚的作家的说法，如阿利彼乌斯(约3或4世纪)和托勒密。阿利彼乌斯画出一张张表格说明如何记写15个托诺斯(亚里士多塞诺斯的托诺斯再加上两个更高的)，每个托诺斯或按大完全体系或按小完全体系构成，每个比它毗邻的一个高或低半音。从记谱法看出副利第亚调式是自然音阶，如例1-3中的a到A。托勒密认为13种托诺斯太多了，因为据他猜测，托诺斯的用途是让某些哈莫尼亚(harmonia)在人声或乐器的有限音域内可以唱出或奏出，只有7种方式可以把八度安排成哈莫尼亚。哈莫尼亚像后来的“调式”一样，各有各的特性：如气质、阴柔阳刚、略去什么音和用什么音、不同民族的偏爱等等，但是每种哈莫尼亚只和一种特定的八度类别联系在一起。

当克利奥尼德斯谈到协和音程的类别时，他说有3类四度、4类五度、7类八度，也就是说把全音和半音(或更小的音程)安排成类的方式在数目上比音程中所包含的音级数少一。自然音四度可以上行：半音—全音—全音(如B-e)，全音—全音—半音(如c—f)，全音—半音—全音(如d—g)。变化音四度、五度、八度，四分音四度、五度、八度也有同样的一些类别。他按民族命名这些八度：多里亚、弗里几亚等(多里亚、弗里几亚均为古希腊的民族，弗里几亚人曾沦为希腊人的奴隶——译注)，并说明它们可以用自然形式的大完全体系的一个个环节来表示。因此混合利第亚八度就相当于B—b，利第亚相当于c—c′，弗里几亚相当于d—d′，多里亚相当于e—e′直到付多里亚相当于a—a′。于是八度类别就像上行的调式系列；但是这样的类比是错误的，因为他不过想使人们便于记住它们的音程顺序。然而，令人惊奇的是，克利奥尼德斯为7类八度所定的名称与托勒密为自己的体系中产生八度的托诺斯所取的名字不谋而合。

托勒密主张只留7个托诺斯，其余的一概不用，因为他认为音高的高低(我们称之为音区)不是音乐多样化和音乐表现的唯一重要根源，在指定的人声音域内如何排列音程才是更重要的。实际上他低估了托诺斯的变化(即转调)；他说转调后旋律不变，其实八度类别或哈莫尼亚的转调由于改变了旋律的音程结构而改变了气质。只需要7个托诺斯便可以把一个或两个八度范围内的各种音程，如中央八度的e—e′，作出7种排列，亦即7个类。他把多里亚托诺斯放在中间，克利奥尼德斯也是如此，这就是我们记

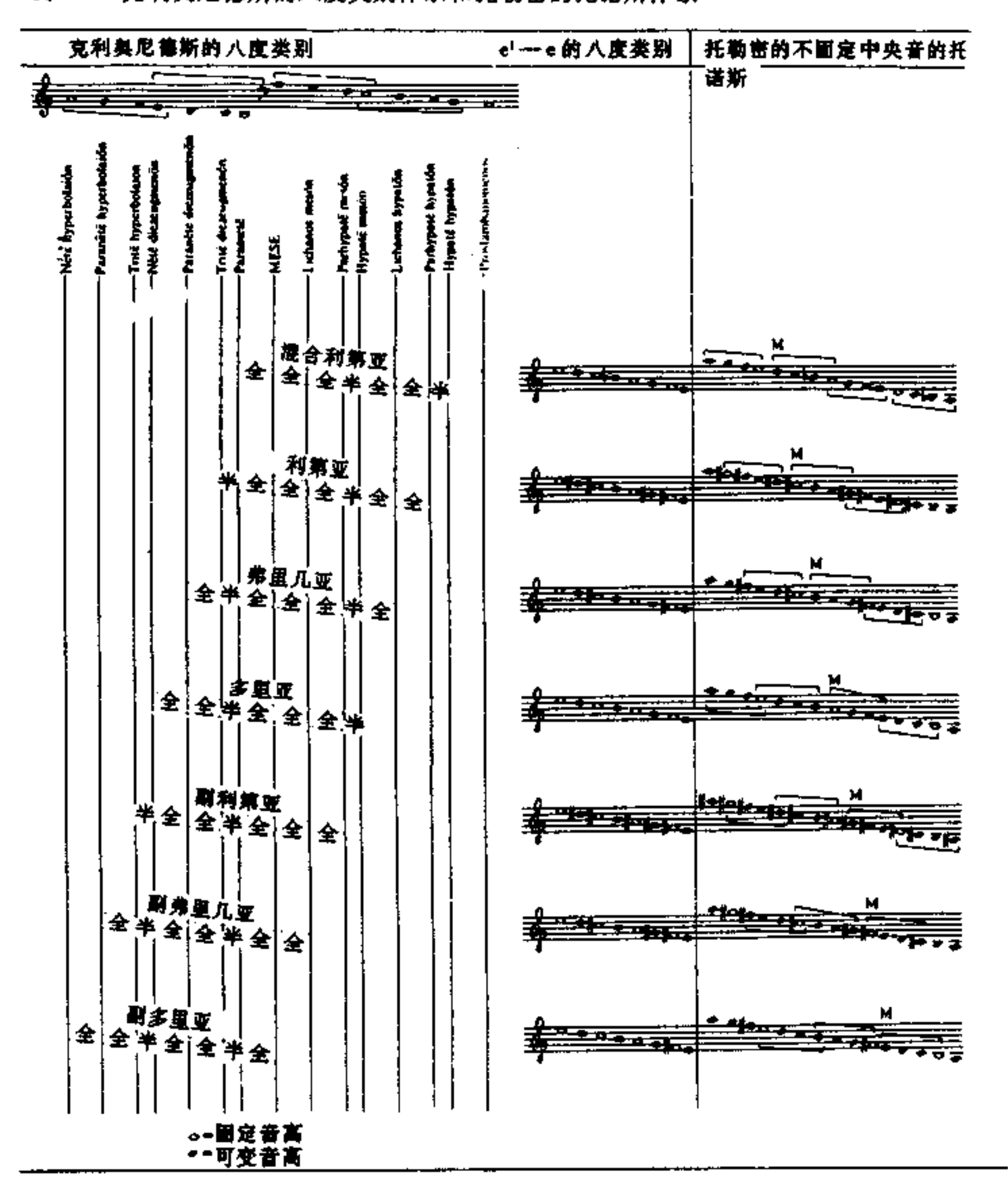
谱时不加临时记号的自然音阶。比它高一个全音的托诺斯是弗里几亚，再高一个全音的是利第亚，再高半音是混合利第亚。从多里亚往下半个音是副利第亚，往下一个全音是副弗里几亚，再往下一个全音是副多里亚。阿利皮乌斯用字母记谱法表示上下移置的15个音的整个结构，托勒密则认为人声音域限于两个八度，因此只有多里亚托诺斯完整显示正常顺序的大完全体系(例1-4)；比它高的托诺斯则上面缺音，下面多出音来，比多里亚低的托诺斯则下面缺音，上面多出音来。中央八度包含所有托诺斯的中央音，混合利第亚托诺斯的中央音是d，利第亚的中央音是升c，以此类推。这些是因它们在大完全体系的移位中所起的作用而成为中央音的，固定中央音(thetic)则始终在中央位置上。设想一架15根弦的竖琴，每根弦有它专有的名称，如mese或para mese diezeugmenon，即使赋予另一种功能，琴弦的名称不变。这样一来，弗里几亚功能的中央音也可以放在b上，即放在固定中央音前的一音上，比自然的多里亚固定中央音a高出一个全音。(见14页图表)

我们现在可以探讨柏拉图和亚里士多德所说的哈莫尼亚(harmonia，现通常被译作调式)是什么意思。必须记住，他们撰文论述的是关于远远早于上述理论的那个时期的音乐。亚里士多德说："音乐调式在本质上不相同，听的人从每一条受到的影响也不同。有些调式使人悲伤庄重，像所谓的利第亚调式；有一些则使意志衰退，如那些轻松的调式；还有一种会促成温和稳健的性格，这就是多里亚调式的特殊效果；弗里几亚调式可以激发热情。"[15] 究竟是多里亚八度e—e′在大完全体系中的居中位置(亦即它的托诺斯的音高位置居中)，还是它的八度类别(或称哈莫尼亚)的全音和半音排列(下行的全—全—半—全—全—全—半)诱发温和稳健的性格或心智的其他任何状态？可能两种都有那么一点作用，也可能亚里士多德根本没有想到如此具体的技术问题，只想到旋律的一般表情特性和某一调式所典型的旋律转折；他显然把这些东西与那一调式有关的特定节奏和诗歌形式联系在一起来看的。

可能还有其他非诗歌的、非音乐的联系，如传统、习俗以及无意中养成的对于不同类型的旋律的态度；也可能多里亚、弗里几亚等名称原来是指各历史时期的希腊人的不同种族的祖先所特有的音乐风格和表演方式。

古代论音乐的著作中虽然有令人不解的种种矛盾和含糊之处，但是在

例 1-4　克利奥尼德斯的八度类别体系和托勒密的托诺斯体系



此表摘自《新格罗夫音乐与音乐家词典》中 C.帕利斯卡撰写的条目《理论与理论家》(1980)。

从亚里士多塞诺斯到阿利彼乌斯的理论和现存谱例之间有着惊人的一致性。不妨择其二例详加研究：塞基洛斯的墓志铭(NAWM 2)和欧里庇得斯的《俄瑞斯忒斯》中的一首合唱曲(NAWM 1)。

这两个谱例说明理论著作可以在一定程度上帮助人们了解现存古希腊

音乐中采用的技巧手法。文章中介绍的乐音体系似乎在记写成谱的乐曲中都用上了，也可能是更多的没有记谱的一般的音乐的基础。同时不要忘记，如果说是欧里庇得斯创作了《俄瑞斯忒斯》这个片断的音乐，那要比亚里士多塞诺斯和其他人开始分析音体系早100年左右。所以它与理论不尽相符是不足为奇的。塞基洛斯歌与这套理论更为符合，可能因为是在这套理论指导下创作的。

NAWM 2（参见本章末注②） 塞基洛斯墓志铭

塞基洛斯墓志铭虽然是两个谱例中较迟的一个，但我们先研究它，因为它完整而且分析起来难点较少。词和曲刻在土耳其特拉莱斯附近艾金发现的一块墓碑上，日期为一世纪前后。歌曲中有八度e—e′的每个音，还有升高的F音和C音（例1-5），因此可以很明确地认出，这个八度就是克利奥尼德斯称之为弗里几亚八度，相当于钢琴白键D音上的八度。最突出的音是a和两个临界音e和e′。a音是用得最多的音（出现8次），4句里有3句以它开始；e′是4个乐句中的最高音，出现6次；e是乐曲的末一个音。g是次要音，有两个乐句以它结束，但曲终时跳过了它，d′也是次要音，有一个乐句以它结束。

a音的突出地位是有意义的，因为它是大完全体系的中央音。据说是亚里士多德所著的《命题篇》（未必全部是他所作）中说："在所有的优美音乐中，中央音频频出现，所有优秀作曲家都频频应用中央音，即使离开它，也会很快就回到这个音上，其他音就不是这样。"[16]

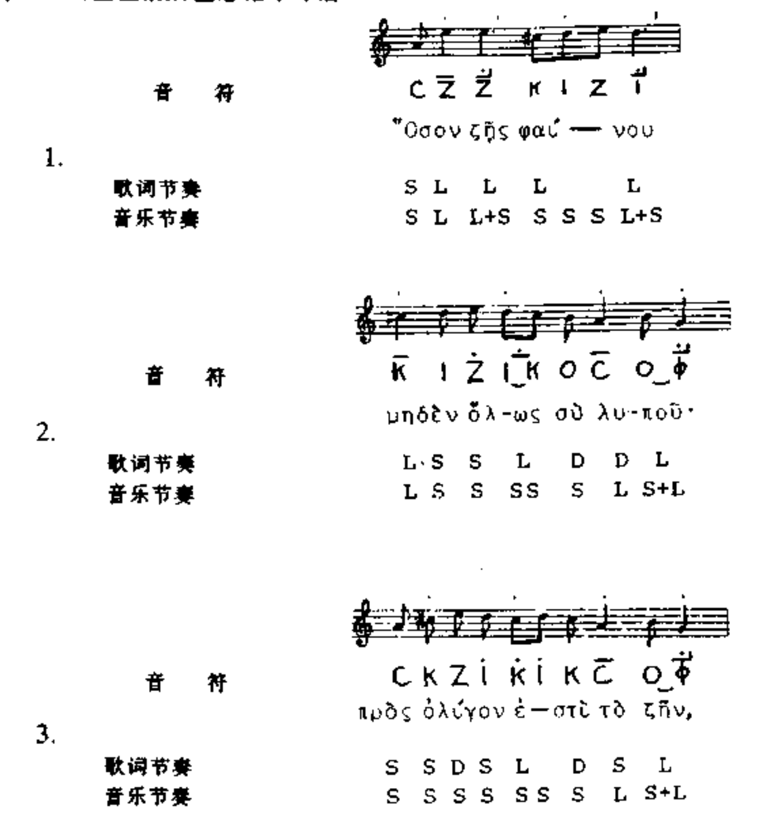
带两个升号的e—e′八度是带两个升号的B—b′两个八度音阶中的一段，阿利彼乌斯称之为自然音的亚斯蒂亚托诺斯，是比弗里几亚低的一种形式，亦称伊奥尼亚托诺斯（见例1-5和图1-1）。这一托诺斯把大完全体系从阿利彼乌斯的记谱法中的自然位置，即副利第亚位置A—a′，向上移一个全音。然后这一托诺斯似乎对于乐曲结构并不重要，因为乐曲最突出的两个音a和e′（在那一托诺斯中起lichanos meson和 paranete diezeugmenon 的作用）是不稳定音级（例1-3）。但是从另一方面来说，在固定中央音的音阶中e，a和e′都是hypate meson，mese和nete diezeugmenon，都是稳定音，而且主宰乐曲大部分篇幅的

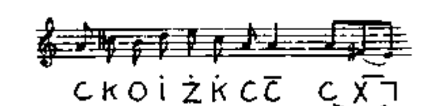
五度a—e′和结束处的大量四度e—a把八度分成协和的两半。

可以按照理论家们制订的标准来分析这首短歌的音调结构。就这首歌曲的气质来说，它既不激动也不沮丧，介乎两个极端之中不偏不倚，这与爱奥尼亚托诺斯是一致的。根据阿利彼乌斯对15种托诺斯的排列法，爱奥尼亚托诺斯（proslambanomenos 在B音上，mese在b音上）位于最下面的副多里亚托诺斯（proslambanomenos 在F音上，mese在f音上）和最上面的副利第亚托诺斯（proslambanomenos 在g音上，mese在g′音上）之间的正中。我们今天听来，大三度是明亮的，也许当时也一样，开始处的上行五度也是如此。

塞基洛斯歌由于有清晰的节奏记谱而特别吸引历史学家的兴趣。字母上方没有节奏标记的音符相当于一个时值单位(chronos protos)；短横表示diseme，相当于两拍，短横右端加朝上的短竖是triseme，相当于三拍。每行有12拍。

例1·5《塞基洛斯墓志铭今译谱》



音　符 

τὸ τέλος ὁ χρόνος ἀπαι-τεῖ.

4.

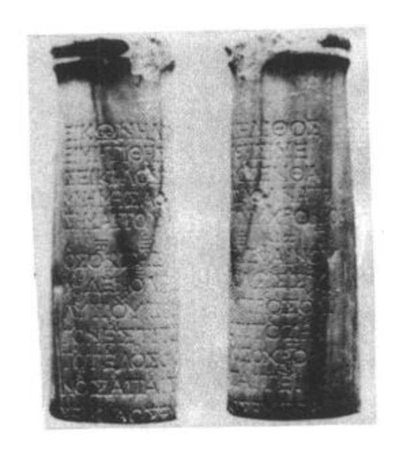
歌词节奏	S S S C S S D L L
音乐节奏	S S S S S S S L S+L

D ＝一分为二短音节　　| ＝强拍的可能位置

S ＝短音节　　C ＝共同音节

L ＝长音节

（歌词大意：只要你活着，就要活得轻松愉快。不要让任何事情折磨你。生命太短暂，岁月催人老。）



小亚细亚特拉莱斯附近艾金发现的墓碑，上刻有墓志铭，属饮酒歌类，记有音高和节奏，据考证前面几行是公元一世纪塞基洛斯所作。（哥本哈根，国家图书馆）

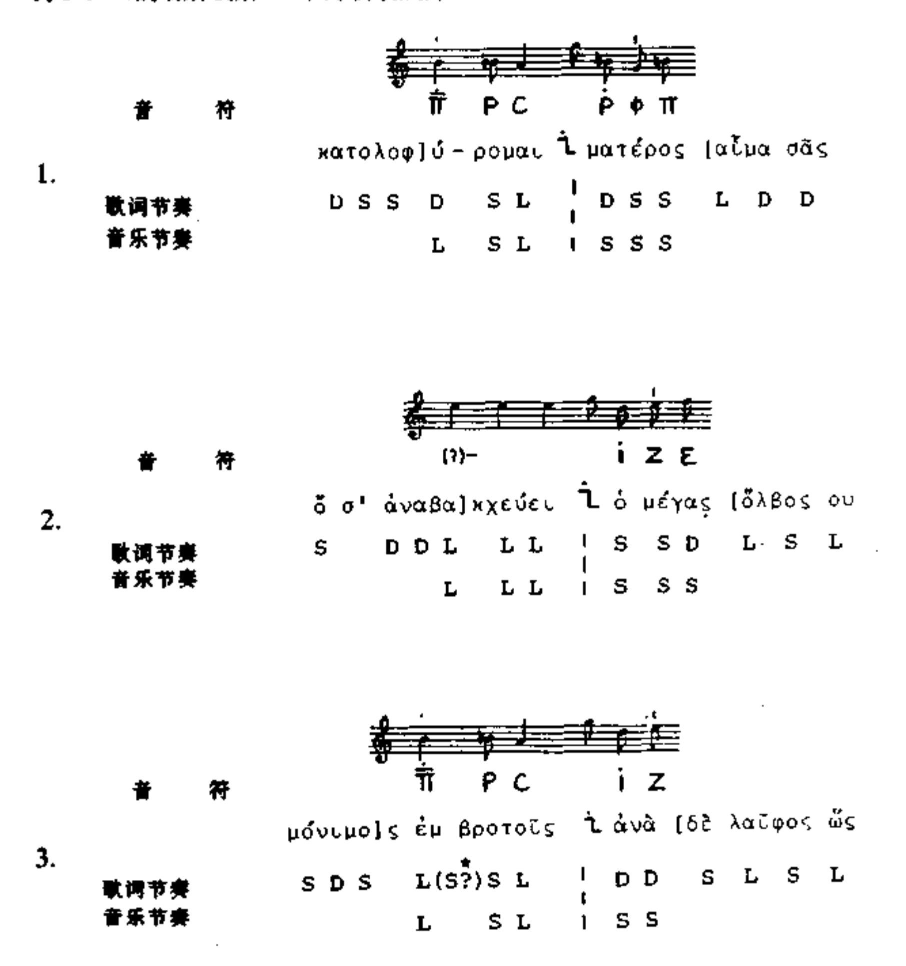
表 1-1　塞基洛斯墓志铭分析

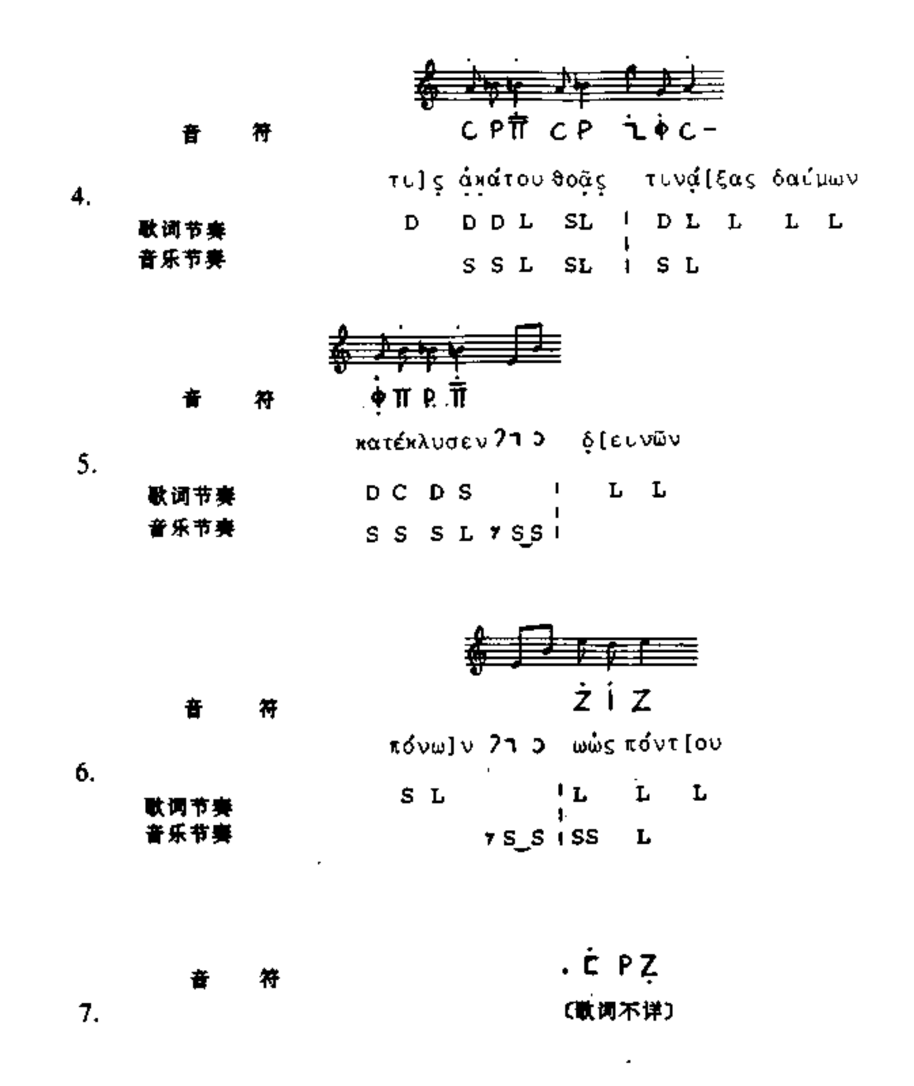
	固定名称		功能名称（亚斯蒂亚托诺斯）	类别（弗里几亚）
固定的	nete diezeugmenon	e′	paranete diezeugmenon	
				全音
	paranete diezeugm	d	trite diezeugmenon	
		升c	paramese(中央音之前的音)	半音
	trite diezeugmenon			
固定的	paramese(中央音之前的音)		不相连	全音
		b	mese(中央音)	
	不相连			全音
固定的	mese(中央音)	a	lichanos meson	
				全音
	lichanos meson	g	parhypate meson	
				半音
	parhypate meson	升f	hypate meson	
				全音
固定的	hypate meson	e	lichanos hypaton	

NAWM 1　欧里庇得斯，《俄瑞斯忒斯》片断

欧里庇得斯的《俄瑞斯忒斯》中的合唱曲的片断是写在一张蒲纸上的。日期为公元前3至2世纪。悲剧本身作于公元前408年。音乐可能是欧里庇得斯本人所作，他以善于谱曲而闻名。这首合唱曲是颂歌(stasimon)，唱时合唱队立定在剧场正中舞台和观众长凳之间的半圆形场地(orchestra)上。蒲纸上有7行诗和乐谱，但幸存的只有每行的中间部分；在谱例1-6中，每行的开头和末尾加方括号(标明)。蒲纸上的行数与剧本的行数不相吻合。这首乐曲现存42个音，缺许多音，因此必须加以补写方能演出。

例1-6　《俄瑞斯忒斯》中的颂歌残片





(歌词大意：划破长空寻找杀人凶手以求复仇的狂怒女神们，恳求你们使阿迦门农的儿子不再怒火中烧……我们为这个孩子感到悲痛。世人的幸福是短暂的。悲伤和愤怒袭来，幸福便如疾风劲吹下的小船沉入波涛起伏的大海。)

由于有些字母符号指声乐，有些指器乐，有些是四分音的(或变音的)，有些是自然音的(见例1-6及图1-2)，译成现代谱时困难重重。这里把密集的音程译作变化音音程，但是通过“色调层次”的改变，可把它们转变成更密的四分音音程。现存的那些音与阿利彼乌斯的利第亚托诺斯相符。diezeugmenon四音列中的下方三个音被变化音的meson四音列中的断裂音隔开，而变化音的meson四音列则与只用到最高两个音的自然音的hypaton四音列相连结。因此这首乐曲仿佛是

用混合式写成的。八度类别或称哈莫尼亚属弗里几亚，但是音乐理论家和哲学家阿里斯提得斯·昆提利阿努斯(4世纪)称柏拉图时代即有的两个哈莫尼亚——多里亚和弗里几亚——和这里的音阶几乎完全相符，见图1-2。

图 1-2 《俄瑞斯忒斯》颂歌片断的分析

释义性名称	弗里几亚自然相	八度类别	阿利彼乌斯的利第亚调式标记 四分音的声乐	四分音的器乐	自然音的声乐	阿里斯提得斯·昆提利阿努斯的哈莫尼亚 多里亚		弗里几亚	
						a′	Θ		
								g′	Ʊ
paranate diezeugmenon	g′	全 T		Z		f′	Δ	f′	Δ
trite diezeugmenon	f′	半 S			E	e′+	E	e′+	E
paramese	e′					e′	Z	e′	Z
(断开)		全 T	Z						
mese	d′					d′	I	d′	I
lichanos meson chrom	b	全 T	I			a♯	Π	a♯	Π
parhypate meson	b♭	全 T	Π	Ↄ		a+	P	a+	P
hypate meson	a	半 S	P			a	C	a	C
lichanos hypaton	g	全 T	C			g	Φ	g	Φ
[parhypate hypaton]	[f]				Φ				
bypate hypaton	e								

在这首颂歌中，阿戈斯的妇女合唱哀求诸神怜悯俄瑞斯忒斯，他在戏剧开始6天前杀死了母亲克吕泰涅斯特拉。他和妹妹埃莱克特拉合谋惩罚他们的母亲，因为她对父亲阿迦门农不忠。合唱恳求神明使俄瑞斯忒斯摆脱弑母后折磨他的疯狂情绪。诗歌的节奏也是音乐的节奏，主要是五音步的，这是用于希腊悲剧的激动悲愤段落中的节奏。五音步是3个长音节和2个短音节的结合，而且有一个长音节往往像这里一样分成2个短音节，因此每个音步不是5个音而是6个音。在例1-6中，蒲纸上的每一行的“歌词节奏”符号中，音步都用垂直线分开。

歌词的演唱被器乐声打断，第1行到第4行被g′打断，第5和第6行被e—b打断。hypate hypaton(a)很突出，因为诗节中有两行歌词(第1和第3行都被器乐奏出的g音断开)结束在这一音上，旋律的许

多乐句簇拥在paramese(中央音前一音)e′的周围；a和e两个音在利第亚托诺斯中都是稳定音，它们是这首乐曲所用的两个四音列中的最低音(见图 1-2)。⑰

古罗马的音乐 罗马人曾否对音乐理论或音乐实践作出重大贡献，我们一无所知。他们的艺术音乐袭自希腊，特别在公元前 146 年希腊沦为罗马行省之后，这种外来文化很可能取代了我们对它毫无概念的伊特鲁里亚音乐或意大利本土音乐。罗马人的阿夫洛斯管叫做提比亚(tibia)，演奏的人叫做tibicine，在宗教仪式、军队音乐、戏剧音乐中占据重要地位。有几件铜管乐器也很突出。图巴号(tuba)是来自伊特鲁里亚的一种长而直的喇叭，也用在宗教、政治、军队仪式中。最有特点的乐器是一种大型G状圆形号叫做科尔努(cornu)，小型科尔努叫做布奇那(buccina)。几乎所有的公众活动中都必定有音乐。不过在私人娱乐和教育中，音乐也有一定的地位。西塞罗、昆体良等人的著作中有许多段落说明，熟悉音乐或至少熟悉音乐术语，是有教养的人所受教育的一部分，正如有教养的人应该能说、能写希腊文一样。

在罗马帝国繁荣昌盛的日子里(公元的头两个世纪)，艺术、建筑、音乐、哲学、新的宗教礼仪和许多其他文化商品都是从希腊世界输入的。有许多报导介绍著名炫技高手如何受欢迎，大型合唱队和乐队风靡一时，盛大的音乐节和音乐比赛普遍流行。许多朝代的皇帝是音乐赞助者；尼禄王甚至渴望获得音乐家的美誉。随着罗马帝国在第三第四世纪的经济衰退，昔日的大型奢华的音乐活动停止了。

小结：虽然有许多细节很不明确，但我们确知古代世界曾留给中世纪一些关于音乐的基本概念：(1)音乐的概念，认为音乐主要是不加装饰音的纯净旋律；(2)旋律的概念，旋律与歌词关系密切，特别是在节奏节拍方面；(3)音乐表演的传统，以没有固定记谱的即兴表演为主，每次表演等于在重新创作音乐，当然是在约定俗成的范围内并应用某些传统的音乐公式；(4)音乐哲学，认为音乐艺术不是在精神和社会的真空中为艺术而艺术作优美动听的声音游戏，而是与自然界相互关联的一个有条不紊的体系，也是一种能影响人类思想品德的力量；(5)一套有科学根据的声学理论；(6)以四



意大利古城阿米特努姆的石棺浮雕上的罗马葬礼行列，公元前1世纪末。上排有两个人吹科尔努，一个人吹利特努斯，两种都是伊特鲁利亚的罗马铜管乐器。他们下面有4个人吹奏与希腊阿夫洛斯管相似的提比亚(阿奎拉，市立博物馆)。

音列为基础的音阶构成体系；(7)一套音乐术语。

这笔遗产中有一部分(5、6、7)是希腊特有的，其余则是古代绝大部分民族(即使不是全体民族)所共有的。这些知识和思想通过不同渠道(尽管不完整和不完美)传到西方：通过基督教会(最早的教仪和音乐基本上来自犹太人，虽然没有乐器和舞蹈等圣殿附加活动)，通过神父的著述以及中世纪初期的学术论著(涉及学科极广，其中有谈到音乐的)。

早期基督教会

基督教会在最早两三个世纪中肯定吸收了希腊社会和东地中海周围的各东方和希腊化混杂社会的一些特征，但是也肯定排斥了古代音乐生活的某些方面，纯粹为艺术享受而从事音乐就是其中的一个方面。盛大公众集会如节庆、比赛、戏剧表演上用的音乐形式和音乐品种以及比较亲切的宴饮场合用的音乐，被许多人视为不适合教会，倒不是因为他们不喜欢这类音乐，而是因为必须使日益增多的皈依者断绝与他们过去的异教生活的一切联系，这种态度最初甚至导致对一切器乐的怀疑。

犹太教遗产 长久以来音乐史学家认为古代基督教徒的崇拜仪式是效法犹太会堂的。今天的学者对此表示怀疑，因为没有文献足以证明此说。

的确，早期基督教徒确实避免模仿犹太教仪，目的是使人注意到他们的信仰和教仪与众不同。

圣殿和会堂的宗教功能有所不同。圣殿指耶路撒冷的第二座圣殿，自公元前539年起矗立于原所罗门圣殿的旧址上，直到公元70年被罗马人毁坏；公众的崇拜在此举行。崇拜仪式主要是献祭，通常用羊羔作为祭品，由祭司主持，利未人协助。利未人中有音乐家，非神职的以色列民众在一旁观看。有时祭司，有时也有非神职的礼拜者一起把“燔祭”的动物吃掉。这样的献祭每日举行，上下午各一次，安息日和节庆日还增加公众的献祭。在献祭过程中，利未人的唱诗班——至少12人——唱一首诗篇，一周内每天有规定的诗篇，用弦乐器伴奏。在重要的节日，如逾越节前夕，人们作个人献祭时唱带有哈利路亚叠歌的诗篇113—118，一件与阿夫洛斯管相仿的管乐器同弦乐器一起伴奏。个人也在圣殿内或朝着圣殿祈祷，但多数是在家中或户外祈祷的。圣殿献祭和基督教弥撒有明显的相似之处，基督教弥撒是一种象征性的献祭，神父以酒代血，崇拜者把饼作为基督的身体分食。既然弥撒也是纪念最后的晚餐，它模仿犹太人的节日圣餐，如逾越节圣餐，伴以诗篇吟唱。

会堂是读经布道的中心，不是献祭或祈祷的中心。在聚会或礼拜时，在会堂里读经文，讨论经文，某些经文指定在普通安息日清晨、星期一和星期四的集市日读，而在朝圣节日、小节日、斋戒日、朔望日则要求读专用的经文。圣殿摧毁后会堂崇拜中掺入了一些代替圣殿献祭的内容，但这已是发生于第一第二世纪的事，太晚而不可能成为基督徒参照的范本。每日的诗篇吟唱活动显然直到公元后很久方才出现。基督教仪中参照会堂的部分主要是按照历书读特定的经文以及在聚会场所解释经文。

由于早期教会从耶路撒冷经过小亚细亚向西传播至非洲和欧洲，它吸收了不同地区的音乐要素。叙利亚的隐修院和教堂在发展诗篇吟唱和应用赞美诗方面很是重要。这两类教堂歌曲似乎都是从叙利亚经拜占廷传播到米兰和其他西方中心城市的。唱赞美诗是最早有文字记载的基督教会的音乐活动(见《马太福音》26:30，《马可福音》14:26)。约在112年，小普林尼报导了在他当总督的那个行省(小亚细亚的比希尼亚)的基督教歌唱风俗时说：“唱歌赞美基督犹如赞美神祇”。[13] 基督徒的唱歌与用誓言约束自己有联系。

拜占廷 东方各教会由于缺少强有力的中央集权，不同地区发展不同的礼仪，虽然在现存东方教会仪式所用的音乐手稿中，没有比9世纪更早的，但是关于早期东方教会音乐多少可以作出些推断。

拜占廷城(或称君士坦丁堡，即今之伊斯坦布尔)由君士坦丁大帝重建并于330年定为复归统一的罗马帝国的首都。395年，罗马帝国持久地分裂成东西两个帝国后，拜占廷仍是东罗马帝国的首都，达一千余年，直到1453年被土耳其人占领。大部分时间内，拜占廷是欧洲最强大的政府的所在地，也是融希腊和东方因素于一炉的繁荣的文化中心。拜占廷音乐对西方圣咏的影响，特别表现在曲目分成8个调式，以及6至9世纪西方借用的各种圣咏上。

中世纪拜占廷音乐中最优秀和最有特色的范例是赞美诗。根据圣经内容进行诗意发挥的分节式康塔基昂(kontakion)是一种重要的类型。康塔基昂的杰出代表是一个皈依基督教的叙利亚犹太人，6世纪前半叶活跃于君士坦丁堡，名叫圣罗曼努斯(旋律)。其他类型的赞美诗源自诗篇的一个个诗节之间的短小应答(troparion)，这些应答配有基于叙利亚或巴勒斯坦的旋律或旋律类型的音乐。这些穿插的音乐的重要性逐渐增强，有些最终发展成独立的赞美诗。赞美诗有两大类：stichera和kanon。stichera是在普通弥撒诗篇的诗节之间唱的。kanon是将9首圣经短歌或称颂歌发展而成的包含9段的乐曲。[19] 每段相当于一首颂歌，每首包含几个诗节或短小应答，配上同样的旋律咏唱。每首颂歌的第一节叫做heirmos,即模型诗节，这些模型诗节的旋律收成集子叫做hermologia。到10世纪时，第二首颂歌通常省略不唱。

拜占廷 kanon 的歌词不完全是新创作，而是一些陈词滥调的句子的拼凑。旋律同样也不是新作；而是按照所有东方音乐的共通原则 centonization(拼凑法)构成的，这种方法在某些西方圣咏中也可见到。它的结构单位不是按音阶排列的一串音，而是短小的动机或称公式；创作旋律的人应从中选用某些动机结合成旋律。有些动机用在旋律的开端，有些用在中间，有些用在结尾，另一些则用作衔接环节；也有标准的装饰音公式(花唱)。公式的选用是否决定于歌唱者本人，还是由一位“作曲者”预先规定，不得而知。待到旋律被记在抄本上时，公式段落的选用已相对固定。

旋律类型或称调式在不同的音乐文化中有不同的名称：印度音乐中称

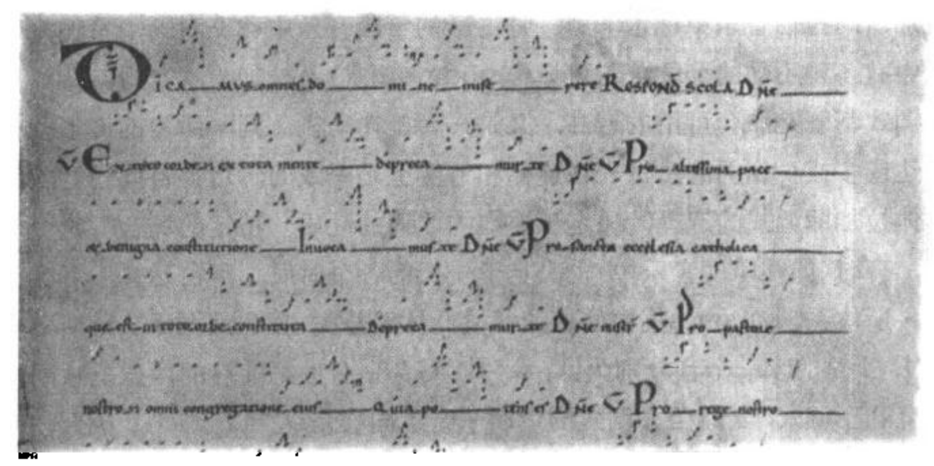
拉加，阿拉伯音乐中称木卡姆，拜占廷的希腊音乐中称艾科斯，希伯来音乐中有各种不同的名称，均可译作mode（调式）。拉加、木卡姆、艾科斯或调式都既是一套可用的音高，又是一套旋律动机；同一组内的许多动机表达或多或少相同的感情，在旋律和节奏上是一致的，可得自同一音阶。具体拉加即调式的选择，决定于要唱的歌词的性质、特定的场合、时令季节，有时（如在印度音乐中）也决定于一天的各个时辰。拜占廷音乐有8个艾科斯体系，kanones集中的旋律便按此体系分类。8个拜占廷艾科斯分成4对，4对的末一个音分别为D，E，F，G。8、9世纪前后的西方圣咏同样也有8个调式，4对西方调式的最后一音也同样是D，E，F，G。因此，西方调式体系的基础似乎源自东方，但是西方的8个调式体系的理论的深入阐述却受到波伊提乌斯传播的希腊音乐理论的强烈影响。

西方教会礼仪 西方和东方一样，地方教会起初是相对独立的。当然它们有很多做法是共同的，但是西方各地区接受东方遗产的形式可能略有不同；这种原有的差别与当地的具体条件相结合，在5世纪到8世纪之间产生了几种各有特征的教仪和圣咏曲目。最后大多数地方性的礼仪（《安布罗斯圣咏》是一个例外）或消失得无踪无影或被吸收入罗马这一中心权威的一统的礼仪。从9世纪到16世纪，西方教会的礼仪在理论上和实践上都日益罗马化。

7世纪和8世纪初，西欧的统治权分别掌握在伦巴第人、法兰克人和哥特人手中，每个政治划区都有它自己的圣咏曲目。在高卢——大致是现在的法国——有高卢圣咏；在意大利南部有贝内文托圣咏；在罗马有古罗马圣咏，在西班牙有西哥特圣咏或称莫扎拉布圣咏；在米兰附近有安布罗斯圣咏（后来在英国发展了格里高利圣咏的地方语版，叫做塞勒姆礼拜仪式，自中世纪晚期沿用至宗教改革运动）。

高卢教仪中包括凯尔特和拜占廷要素，在法兰克人中通用，将近8世纪末，为丕平及其子查理曼所禁，他们在自己的辖地上强制采用罗马圣咏。高卢教仪被禁得十分彻底，以致目前对它几乎一无所知。

从另一方面来说，古西班牙经文和旋律几乎全部都保存下来了，但是无法破译，因为在那些圣咏被记到线谱上之前，老体系已废弃不用。633年的托莱多会议（指公元约400—702年间西班牙教会在托莱多举行的18次



高卢圣咏。圣伊里厄的 11 世纪升阶经中的一页。内为高卢教仪的祷文。这一页上的音乐是四福音书作者圣马可节用的连祷歌。

会议，几乎每次会议都是西班牙国王为争取教会的支持而召开的。——译注）为西班牙教仪明确规定了形式，8 世纪穆罕默德征服西班牙后，获莫扎拉布教仪之称，然而没有理由因此而认为音乐受阿拉伯影响。西班牙教仪直到 1071 年才被罗马教仪正式取代，甚至今天，在托莱多、萨拉曼卡、巴利亚多利德等地的几所教堂内还有西班牙教仪的痕迹。人们发现格里高利奉献经、安布罗斯奉献经和在西班牙叫做献祭经(sacrifia)的相应类型之间在音乐上有联系。

古罗马圣咏是从罗马留存下来的抄于 11 至 13 世纪、但可以追溯到 8 世纪的抄本中的圣咏曲目。据信它代表一种更古老的用法，甚至在深染法兰克风格的格里高利圣咏传遍欧洲之后，仍在罗马继续使用并得到发展。查理曼所建的法兰克王国(742—814)占现今的法国、瑞士和德国西部等地。

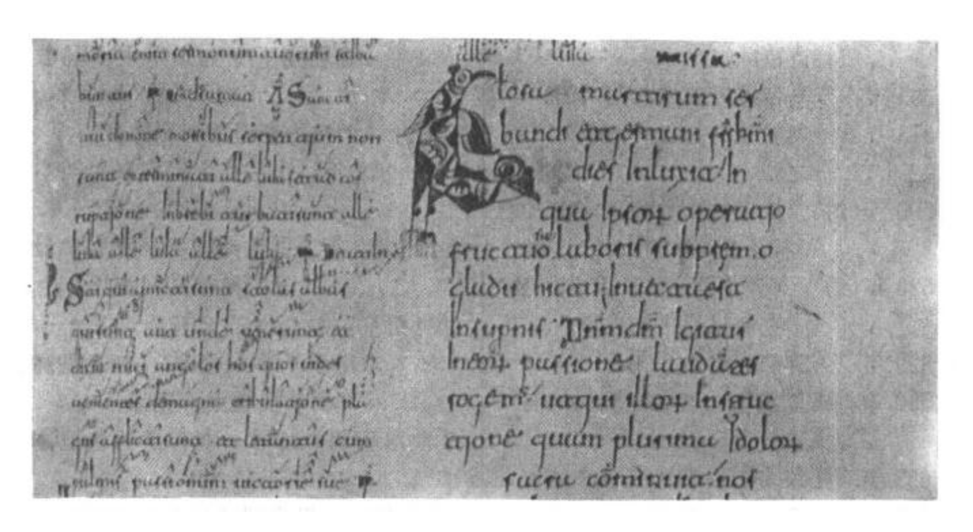
从罗马传到法兰克人土地上的究竟是什么样的旋律呢？没有人能够明确回答这一问题。吟诵音、诗篇调及其他一些很简单的类型都是非常古老的，也许从古代原封未动地保留至今；有 30、40 首交替圣歌的旋律可能源自圣格里高利时代；许多比较复杂的旋律——特拉克图斯、升阶经、奉献经、哈利路亚颂——在传入北方之前一定也在罗马用过(也许形式较简单)；在古罗马圣咏的抄本中也可能保留着一些早期旋律。无论是哪种情况，我们都可以假设，这些外来的音乐在它们的新家中即使不是全部也是很大一部分经过改动，然后才以我们今天在北方最老的抄本中所见到的那种形式

大事年表	
313年	康斯坦丁一世颁布米兰敕令。
330年	君士坦丁堡定为罗马帝国新都。
386年	安布罗斯主教在米兰创用应答诗篇咏唱。
395年	罗马帝国分裂成东西两国。
413年	圣奥古斯丁(354—430),《上帝之城》。
500年(约)	波伊提乌(480—524),《音乐的体制》。
520年(约)	(努尔西亚的)圣本尼狄克制订隐修院规章。
529年	本笃修会成立。
590年	格里高利一世(约540—604)当选教皇。
633年	托莱多会议承认西班牙教仪。
735年	尊贵的比德去世。
754年	丕平(卒于768年)加冕为法兰克人之王。
768年	查理曼(742—814)当法兰克人之王。
789年	查理曼下令全国采用罗马教仪。
800年	教皇为查理曼加冕称帝。
800—821年	法兰克人诸地采用圣本尼狄克规章。
840—850年	雷奥梅的奥勒利安,最早的格里高利圣咏专论。
9世纪	秃头查理的交替圣歌集——用于圣事的最早一本格里高利交替圣歌集,无谱。
9世纪后期	最早一本有谱的格里高利升阶经手稿。
1071年	格里高利圣咏在西班牙取代西班牙圣咏。

被记录下来。此外,9世纪后北方出现了许多新的圣咏、旋律和形式。总之:我们目前所知道的圣咏几乎全部来自法兰克人的抄本,这些抄本可能以罗马的圣咏为依据,加上当地的文书和音乐家的增删和编订。

由于大量抄本传下来的是在法兰克王国内收集编订的圣咏曲目,学者们都倾向于认为大多数圣咏是在北方各宗教中心创作并定型的。然而近年来将法兰克圣咏与古罗马圣咏两相比较后,加深了古罗马圣咏才是最早的渊源这一看法,传入高卢时变化不大。就这一观点而言,主要的法兰克抄本所传下来的圣咏是在教皇格里高利一世(590—604)和另一个重要的后继者,教皇维塔利安(657—672)的领导下重新编订的。人们认为格里高利曾起很大作用,因此把这套曲目叫做格里高利圣咏。800年查理曼加冕成为神圣罗马帝国的君王后,他和他的继承人努力推行格里高利圣咏,压制其他各种方言的圣咏,如凯尔特的、高卢的、莫扎拉布的和安布罗斯的圣咏,但是未能根绝在各该地区的使用。法国索莱姆本笃会大修道院的修士们于19世纪和20世纪编订了古格里高利圣咏的真迹影印版,并加以评注,出了

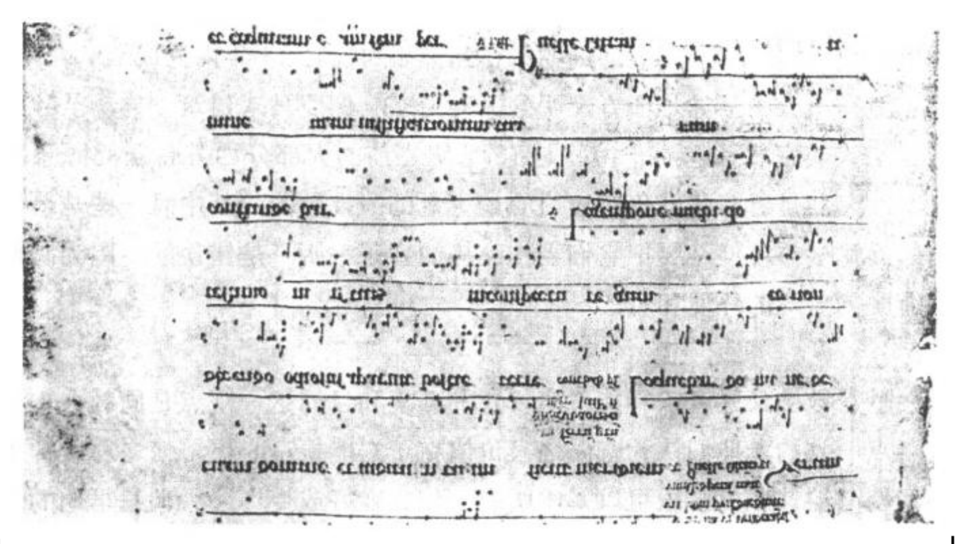
一套《音乐古谱》丛书。他们还按素歌的类型分卷出版了用纽姆符记谱的现代版圣咏，教皇庇护十世于1903年宣布这是梵蒂冈的官方版本。第二次梵蒂冈公会议(1962—1965)鼓励用本国语做弥撒后，这些本子在现代崇拜中便不常用，因此也不再定期重版。



莫扎拉布圣咏，载于莫扎拉布仪式的弥撒书，内有诸圣节日用的弥撒曲。这一页上有圣塞尔旺都斯和圣日耳曼努斯节日圣事用的日课部分。旋律难以破译。(伦敦：不列颠图书馆)

除罗马外，西方教会的最重要中心是米兰，这是一座繁华的城市，和拜占廷及东方有着密切的文化联系；4世纪时它是西罗马诸帝的主要居处，后来成为568至744年间盛极一时的意大利北部的伦巴第王国的首都。圣安布罗斯自374至397年任米兰大主教，他是第一个把应答式诗篇咏唱引进西方的人。后来教皇切莱斯廷一世把它用入罗马的弥撒。这种咏唱诗篇的方式是一个独唱者或领唱者唱诗节的前半部分，会众唱后半部分予以呼应。由于米兰的重要地位，也由于圣安布罗斯的努力和他个人的崇高声望，米兰教仪和音乐不仅在法国和西班牙，而且在罗马有着强烈的影响。米兰仪式中所用的歌曲后来被称作安布罗斯圣咏，虽然留传至今的音乐中是否有圣安布罗斯在世那个时期的音乐，很难断定。安布罗斯仪式和全套圣咏虽然历尽压制，在米兰多少保存了下来。今天许多圣咏的形式和罗马教会的圣咏相似，说明二者出自同根或有过相互影响。如同一旋律有两种形式的话，花哨的旋律(如哈利路亚颂)通常是安布罗斯圣咏比罗马的精致；

朴素的(如诗篇吟唱)则是安布罗斯圣咏比罗马的简单。



安布罗斯圣咏，选自一本12世纪的安布罗斯教仪规程。这一页上有纪念施洗者约翰斩首的节日圣事和弥撒的一些段落。

罗马的统治　罗马作为帝国首都在公元后的头几个世纪里是大量基督徒秘密聚会、秘密举行仪式的地方。313年君士坦丁大帝承认基督教和国内其他宗教享有同等权利并受保护后，教会立即从地下转入公开。4世纪时拉丁文取代希腊文作为罗马教仪的官方语言。随着罗马皇帝的威望下降，罗马主教的威信日益提高。罗马在信仰和纪律方面的绝对权威开始得到公认。

皈依者和富人越来越多，教会就开始建造长方形有廊柱的大会堂，崇拜也不能再用昔日的比较不正规的形式进行。从5世纪到7世纪，许多教皇都关心修订教仪和音乐。《圣本尼狄克规章》(约520年)，一套如何管理修道院的章程，提到乐监，但并未说明他的职责。不过在此后的几个世纪中，乐监成为音乐活动的重要人物，主管藏书和文书，指导仪式的执行。8世纪，罗马成立了一所歌唱学校，专门有一些歌唱家和教师负责训练男童和男人成为教堂音乐家。6世纪时已有教皇唱诗班，自590至604年在位的教皇格里高利一世，据说曾致力于整理教仪用的圣咏使之规范化。格里高利的成就受到如此高的评价，以致9世纪中期一个传说不胫而走，声称教会所用的全部旋律都是他在圣灵感召下创作的。虽然他的实际贡献可能不小，但是肯定不如后来中世纪传说的那么重大。他的功绩在于重新制订教

仪，整顿歌唱学校；为一年中各种不同的崇拜指定特殊的仪式，一直沿用至16世纪基本未变；他推动了一场运动，最终在整个基督教世界建立统一的圣咏曲目。如此巨大而面广的工作当然不可能在14年内完成。

罗马教会的圣咏是西方文明的一大财富。像罗马式建筑一样，圣咏是中世纪人类宗教信仰的丰碑；是16世纪之前的大部分西方音乐的源泉和灵感。它们是目前各处仍在应用的最古老的一批歌曲，其中有一些是最崇高的旋律创作。但是要把它们当作纯粹的音乐来听，是错误的，因为它们不能脱离仪式的环境和目的，

基督教神父 音乐不能脱离仪式的环境和目的这一观点是同教会神父的观点一致的，他们认为音乐之有价值在于它能振奋心灵，使之思索神圣的问题；他们坚信音乐可以影响听者，使之变好或变坏。中世纪早期的哲学家和教士不太同意我们今日视为正常的一种想法：听音乐只是为了美的享受、只是为了喜欢这一美妙的声音游戏。当然他们也不否认音乐之声是令人欢愉的；但是他们认为一切愉悦必须按照柏拉图的原则——美妙东西之存在是为了提醒我们圣洁之美和完善之美，因此应该断然摒弃只激发自我中心的享受，或引起占有欲的尘世之美。这种态度是基督教神父以及后来的宗教改革运动的神学家在著作中论述音乐时的依据。

具体地说，他们的哲学是：音乐是宗教的奴仆。只有能开启心扉使人接受基督教教义、感受圣洁思想的音乐才值得在教堂内谛听。他们认为没有歌词的音乐做不到这一点，所以起初不许在公众崇拜中应用器乐，虽然允许信徒在家中或在非正式场合用一只里尔琴来伴奏赞美诗和诗篇咏唱。在这一问题上神父感到棘手，因为《旧约》特别是诗篇多处提到索尔特里琴、竖琴、管风琴和其他乐器。这又作何解释呢？通常的做法是求助于比喻："舌头是上帝的'索尔特里琴'……'竖琴'必须理解为嘴，是圣灵使它振动发声，犹如拨子拨动琴弦……'管风琴'则是我们的躯体……"，诸如此类的解释在喜用比喻讲解《圣经》的时代是很典型的。

把某几种音乐排除在早期教会的崇拜仪式之外，有其实用的动机。由于长期的习惯，精湛的歌唱、大型合唱、乐器和舞蹈在最早的皈依者的头脑中与异教景象相连系，在这些音乐带来的欢愉之情能够从剧院和集市转移到教堂之前，它们是信任不得的；宁可"不闻乐器声"，也不要醉心于那

些“魔鬼的合唱”，那些“淫荡而且有害”的歌曲。“听过天使发自天堂的神奇歌声的人居然还要去听剧院的淫荡歌曲和花哨旋律，岂非荒唐?”但是上帝怜悯人类的弱点，把“宗教的戒律和旋律的甜美结合起来……给诗篇加上和谐动听的旋律，使得灵性幼稚的儿女自以为不过唱唱歌的时候，心灵能得到实实在在的成长”。[20]

“有人说我用赞美诗的旋律诱人信教”，圣安布罗斯说，并且自豪地补充道：“对此我不否认。”[21] 毫无疑问教会里有人鄙视音乐，认为一切文化艺术都是对宗教不利的；但是也有一些人不仅为异教的文学艺术辩护，而且也被它们的美深深打动，以致真的为自己聆听音乐(哪怕在教堂里)时所领略到的欢愉感到恐惧。圣奥古斯丁的一段名言表达了这种进退两难的处境。(见花边插段)

圣奥古斯丁，《忏悔录》，论音乐之欢愉与危险

回想我找到信仰之初，在您的教堂里聆听歌曲而热泪盈眶，尽管现在使我深深感动的已不是歌唱本身而是所唱的内容，但当这些内容以清澈而且巧妙控制的嗓音唱出时，我认识到这一习惯做法的伟大功用。于是我徘徊在危险的欢愉和经受考验的忠诚之间；我倾向于赞同在教堂内唱歌(虽然关于这一问题我发表的意见并不是不能改变的)，因为听觉的欢愉可以鼓舞脆弱的心灵进入虔诚的状态。然而有时我受歌唱的感动多于受内容的感动，我承认这是犯罪，我后悔不该听到那歌唱。这就是我的处境。善于控制内心感情而结好果子的人，和我一起哭泣吧，为我而哭泣吧。至于不是这样的人，那就与你们无关。啊，上帝吾主，垂听我的求告吧！垂怜我，医治我，在您面前我成了一个自己也不能理解的谜，这就是我的弱点。

圣奥古斯丁《忏悔录》X卷，33章，J. G. 皮尔金吞译，收在惠特尼·J. 奥茨《圣奥古斯丁主要著作》(纽约，1948)中。

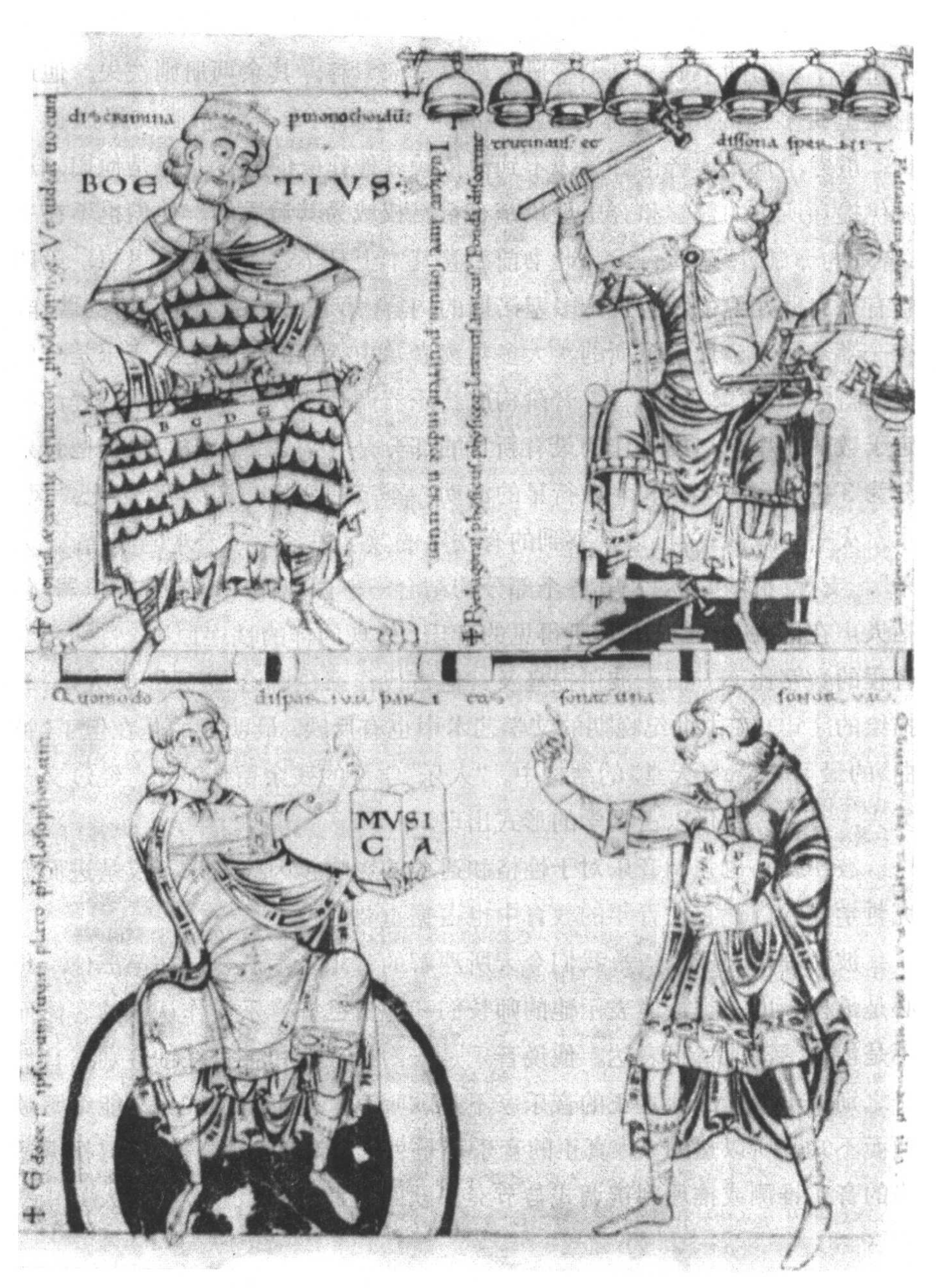
公元 387 年圣奥古斯丁开始撰写专著《论音乐》，完成了 6 卷，前 5 卷涉及节拍和节奏的原理，冠以一篇简短引言，内容为音乐的定义。第 6 卷于 409 年前后修订，深入讨论音乐与节奏的心理学、伦理学和美学。奥古斯丁原计划再写 6 卷详论旋律。

艺术中的宗教和世俗的矛盾并非中世纪所特有的。总有人认为：某些音乐由于某种原因，是不适宜于教堂内用的。不同的教会、不同的社团、不同的时代都在不同的点上规定界线，虽然界线并不明确。早期把界线定在几乎是禁欲主义的极端，乃是迫于历史情况；开始时教会属少数派，他们的任务是使欧洲全部居民皈依基督教。要做到这一点，必须建立一个和周围异教社会迥然不同的基督教团体，用种种手法宣扬尘世的一切都必须从属于灵魂的永福。于是在许多人看来，教会犹如军队出征，必须轻装上阵，丢掉严格说来没有必要的包袱，如音乐。按照汤因比的伟大比喻，教会是"西方社会从中蜕化而出的蛹"。[22] 它在音乐领域中的"创造力萌芽"蕴含在格里高利圣咏中。中世纪初期奔走在罗马各条大路上的基督教传教士把这些旋律送到西欧各地。一俟时机成熟，西方音乐便脱颖而出。

波伊提乌　古代世界的音乐理论和哲学(罗马帝国崩溃、异邦人入侵之后尽可能找到的那部分)在公元后的最初几个世纪里经人采集、总结、整理并传至西方。这一过程中最值得一提的有马蒂阿努斯·卡佩拉的包罗万象的论文《墨丘利与语言学的婚礼》(5 世纪初)和阿尼西乌斯·费利乌斯·塞韦里努斯·波伊提乌(约 480—524)的《音乐的体制》(6 世纪初)。

马蒂阿努斯写了一本实质上是七艺的教科书，七艺依次为语法、逻辑、修辞、几何、算术、天文、音乐。前 3 卷——语言艺术——后来被称为"三艺"，后 4 卷波伊提乌称之为"四艺"，由数学艺术组成。马蒂阿努斯有趣地把这些课题的介绍写成女傧相在墨丘利与语言学的婚礼上的发言。论音乐的部分主要根据 4 世纪的希腊折衷主义作家阿里斯提得斯·昆提利阿努斯的思想，而昆提利阿努斯的理论观点则来自亚里士多塞诺斯，但是他的阐述中杂有新柏拉图主义的思想。

波伊提乌是中世纪最受尊敬、最有影响的音乐权威。《音乐的体制》作于 6 世纪初(当时他还是个青年)，是按照四艺系统写的一本音乐概论，和其他数学科目一样，为了学习哲学打基础。其中波伊提乌本人的思想不多，



异想天开的波伊提乌和毕达哥拉斯画像，下面是柏拉图和尼科马科斯。波伊提乌正在一个测弦器上测量音。毕达哥拉斯拿了一套槌子，正用一把在敲钟。柏拉图和尼科马科斯这两位希腊作家被画成受人尊敬的论述音乐的权威。

是他手头的希腊资料的汇编，所收主要是一篇尼科马科斯的冗长专访（现已佚失），还有托勒密的《音乐理论》的第一卷。波伊提乌也为算术、几何、天文起草了类似的手册，算术手册的草稿全部幸存，其余两册则佚失。他还把亚里士多德的4篇总称为《工具》的讨论逻辑的专著从希腊文译成拉丁文。虽然中世纪读者也许意识不到他依赖其他作家的程度，但是他们知道波伊提乌所讲的数学和音乐理论是有希腊权威为其后盾的。他们也不在乎《音乐的体制》中矛盾百出，此书前三卷基本上是毕达哥拉斯的思想，第四卷有来自欧几里德和亚里士多塞诺斯的内容，第五卷立足于托勒密的著作，有一半是反对毕达哥拉斯的。大多数读者从中得到的信息是：音乐是一门数的科学，旋律、协和音、音阶构成、乐器调音和人声中的可用音程都决定于数的比率。这本著作的最有新意的部分是开头几章，波伊提乌把音乐分为3种类型："天乐"，在行星的活动、季节的变换、四大要素（土、风、水、火——译注）中可以观察到的有秩序的数字关系——宏观的和谐；"人乐"，支配身体和灵魂及其各个部分的结合——微观体；"器乐"，乐器（包括人声在内）所发出的人耳听得见的音乐，体现同样的秩序原则，特别是在音程的数字比率方面。波伊提乌及其他古代作家在讨论"天乐"和"人乐"时描绘的宇宙，在中世纪晚期的文学艺术中也有反映，最明显的是在但丁《神曲》的最后一篇，《天堂》的结构中。"人乐"学说的残余留传下来，经过文艺复兴，直至今日仍以占星学的形式出现。

波伊提乌也强调音乐对于性格和道德的影响。因此音乐不仅是进而研究哲学的入门，它在青年的教育中也占据重要地位。

波伊提乌把器乐——我们今天所理解的音乐艺术——放在第三位，想必是最低下的一类，他表示他的师长们和他自己把音乐看作认识的客体而不是创作活动或情感表达。他说音乐是一门用理性和感官仔细鉴别高音低音之别的学科。因此真正的音乐家不是歌唱家，也不是那些凭本能编写歌曲而不知其所以然的人，真正的音乐家是哲学家、评论家，是"能够根据适当的音乐推测或推理判辨调式与节奏、歌曲类别、协和音等等的人"。[23]

---

① 亚里士多德《政治学》；B. 约韦特译，收在R.麦克康的《亚里士多德的主要著作》一书中（纽约，1941），参见柏拉图《法律篇》。

② NAWM系Norton Anthology of Western Music(《诺顿西方音乐荟萃》)的首字母缩拼词，指帕利斯卡编的第二版。

③ 见柏拉图《国家篇》。

④ 见亚里士多德《诗学》，S. H. 布切尔译，收在《亚里士多德的诗歌和美术的理论》中(纽约：多佛出版社，1951)。

⑤ 见亚里士多德《政治学》；参见柏拉图《法律篇》。

⑥ 见柏拉图《国家篇》。

⑦ 见柏拉图《国家篇》。

⑧ 柏拉图《国家篇》，参见《法律篇》。

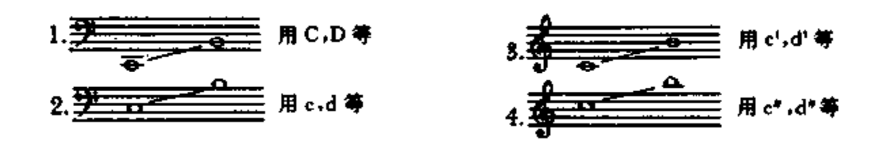
⑨ 柏拉图《国家篇》，参见《法律篇》。

⑩ 柏拉图《法律篇》。

⑪ 亚里士多德《政治学》。

⑫ 其著作《和声导论》由奥利佛·斯特隆克翻译，收在《音乐史料选编》中(纽约：诺顿出版社，1950)。

⑬ 本书中所提到的音如不提它所属的八度音区，用大写字母表示，如(A)。提到八度音区时用以下方式表示：



⑭ 见乔恩·索洛蒙《浅论托诺斯的历史》，收在《音乐学杂志》1984年第3期内。参阅这一期专题论集中的其他论文《古代哈莫尼亚、托诺斯和八度类别的理论与实践》(出处同上)。

⑮ 见《政治篇》。比较柏拉图《国家篇》。

⑯ 见亚里士多德《命题篇》，E. S. 福斯特翻译，收在《亚里士多德著作集》中，第7卷《命题篇》(牛津：克拉仑登出版社，1927)。

⑰ 关于这一片断的节奏分析，见托马斯·J. 马蒂森《古希腊音乐中的节奏和节拍》，发表于《音乐理论汇编》1985年第7期。例1-5和1-6均出于此。

⑱ 见普林尼《书信集》。

⑲ 九段圣经短歌的歌词与诗篇相似，但不在《诗篇》之内，它们是：(1)摩西过红海后的短歌，《出埃及记》15:1—19；(2)摩西临终短歌，《申命记》，32:1—43；(3)哈拿的短歌，《撒母耳记上》，2:1—10；(4)哈巴谷的短歌，《哈巴谷书》，3:2—19；(5)以赛亚的短歌，《以赛亚书》，26:9—19；(6)约拿的短歌，《约拿书》，2:3—10；(7)三童歌，

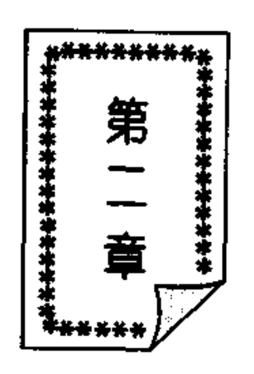
第一部分，次经，《但以理书》，3:26—45，52—56；（8）第二部分，出处同上 57—88；（9）圣母马利亚的短歌，《圣母颂歌》，《路加福音》1:46—55；（10）第二部分，《上帝降福》，《路加福音》，1:68—79。在拜占廷教会，晨课时 9 首都唱，四旬斋期间只唱 3 首。罗马教会每天一次在晨祷时唱旧约短歌，在每天的晨祷、晚祷、夜祷三次唱新约短歌（《路加福音》1:46—55，1:68—74，2:24—32）。

⑳ 圣热罗姆、圣巴西尔、圣约翰·克里索斯托姆等人语，收在泰奥多尔·热拉尔《教会神父》（巴黎，1931）中；关于这一课题的其他摘录见赫尔曼·阿贝尔特《中世纪的音乐观点》（哈莱，1905）。

㉑ 见米涅《早期教会领袖著作研究》I。

㉒ 见阿诺德·J. 汤因比《历史研究》（10 卷本，伦敦，1935—1939）。

㉓ 见波伊提乌《音乐的体制》，卡尔文·M. 鲍尔译（纽黑文：耶鲁大学出版社，1989）。



中世纪的圣咏与世俗歌曲

罗马圣咏与宗教礼仪

在音乐史研究中，固然必须了解不同历史时期有关音乐体裁和风格的某些史实，但更重要的是了解音乐本身。史实不过是干巴巴的骨架，只有音乐才能赋予骨架以生命和意义。在研究素歌圣咏这种不大为人们熟悉的音乐时，尤其需要牢记这一点。圣咏必须反复谛听和咏唱，直至习惯它们的音响。在这一逐渐熟悉过程的每一阶段，我们不但应该仔细琢磨这些圣咏的本质美，而且还应了解它们同有关的历史信息、礼仪信息和解析信息之间的关系。本章的目的就是对此加以陈述。

这一意见之所以显得特别迫切，是因为自1962—1965年第二届梵蒂冈会议后教会礼仪中不再用拉丁文而改用本国语言，天主教会的常规礼拜中从此基本上不见圣咏。在欧洲，有些修道院还在用圣咏，一些较大的教区教堂也用之于某些礼拜仪式；在美洲则用得极少。虽说理论上拉丁文仍是教会的正式语言，素歌圣咏仍是其正式音乐，但实际上传统的圣咏已在很大程度上被人们认为适合整个会众咏唱的音乐所取代：把人们比较熟悉的旋律加以简化，或创作新曲调，偶尔也试用通俗风格的音乐。当真正的圣咏旋律配以英文唱词时，音乐特性也必然改变。

圣咏的保留曲目及其所从属的礼拜仪式均系经过许多世纪的发展而得，即使有些仪式已臻稳定，圣咏仍不断扩充和变化。大部分圣咏源自中世纪，自那以后不断咏唱，留存至今，虽然往往讹误百出。所以说，素歌圣咏是一种历史制度、是早期音乐的音乐会上演唱的曲目，也是现在仍在

咏唱的仪典音乐。历史学家既想介绍其原来真面目和中世纪各地演唱时真实的场合和背景，又要兼顾它在现代版本和教会运用中的方式。由于学生用的圣咏乐谱及其音响均以梵蒂冈官方批准的出版物为依据(大多为索莱姆本笃会大修道院僧侣所编)，因此比较审慎的做法是通过近代所遵守的仪典常规来琢磨圣咏曲目，即使这样会模糊风格和实践的时间顺序。下面我们只好不顾古今之间的时间落差，按19世纪末、20世纪初所恢复的模样，也是直到不久前还在广泛采用的模样，钻研这些曲目，至少可以领略中世纪僧俗人等的感受之一二。

罗马宗教礼仪 (两类主要圣事为日课和弥撒)。日课，即祈祷功课，最早编纂于《圣本尼狄克规章》(约520年)第8—19章，每天按一定程序在规定时间进行，但公开咏诵一般只见于修道院和某些大教堂：申正经(黎明之前)、赞美经(日出时)、晨经、辰时经、午时经、申初经(分别在上午六时、九时中午和下午三时左右)、晚课经(日落时)、夜课经(通常紧接晚课经之后)。日课由神职人员和修道会成员主持，包括祈祷、诗篇、短歌、交替圣歌、启应经文、赞美诗和读经。日课的音乐收集在一本题为《日课交替合唱集》的礼仪曲集中，其主要音乐特征为吟诵诗篇及其交替圣歌、咏唱赞美诗与短歌以及吟诵经文及其应答圣歌。从音乐的观点来看，最重要的日课是申正经、赞美经和晚课经。申正经包含教会中最古老的一些素歌圣咏；晚课经中有短歌《Magnificat anima mea Dominum》(《我心尊主为大》，路加福音1:46—55)。由于晚课是日课中唯一早已采用复调歌唱的，它对圣乐史具有特别重要的意义。(见本章下文NAWM 4关于圣诞节第二晚课经的讨论。)夜课经的特征之一是咏唱至福童贞马利亚的四首交替圣歌，即所谓马利亚交替圣歌，分别用于教会周年的四大分期：① 《Alma Redemptoris Mater》(《救世之母》)，从基督降临节到2月1日；《Ave Regina caelorum》(《万福圣母》)，从2月2日到复活节前一周的星期三；《Regina caeli laetare》(《圣母喜乐》)，从复活节到天主圣三节；《Salve Regina》(《圣母，慈悲之母》)，从天主圣三节到基督降临节(见注①说明与例2-1)。

弥撒是天主教会的主要崇拜仪式(见本章下文NAWM 3对一次典型的弥撒所作完整介绍)，其原文mass一词源自崇拜仪式的最后一句“Ite

missa est"(意为"礼毕，〔会众〕散去")。这一崇拜仪式在其他基督教会中亦称"感恩祭"(Eucharist)、"礼仪"(Liturgy)、"圣餐"(Holy Communion 或 Lord's Supper)。弥撒的高潮是通过奉献和祝圣仪式后将饼和酒分给信徒领食以纪念或重演最后的晚餐(路加福音 22:19—20；哥林多书 11:23—26)。

在天主教会中，完备的弥撒礼仪形式称为"大弥撒"(missa solemnis)，由一名主礼教士、一名助祭、一名副助祭进行大量吟诵，唱诗班和会众一起或分别进行吟诵或复调咏唱。"小弥撒"(missa privata)是一种简短的弥撒，只有一名神父(主礼人)兼司原由助祭和副助祭担任的工作，而唱诗班和其他所有助理神父的工作则由一名助祭担任。"歌唱的弥撒"(missa cantata)是近代大弥撒和小弥撒的折中形式，只有一名神父主持，唱诗班和会众一起或分别加以配合，或唱素歌圣咏，或唱复调音乐。

弥撒的各组成部分是在不同时间不同地点进入宗教礼仪的。在最早的关于圣体仪式的描述中已很明显地有两部分：福音礼仪和圣体礼仪。早在公元 381—84 年前后，一位来自西班牙或高卢的女性朝圣者埃赫里亚曾报导耶路撒冷的礼仪，提到礼拜仪式不同部分中的祈祷、读经和诵唱(见下文花边插段)。7 世纪晚期的一份指导罗马主教主持礼仪的《罗马第一规程》(Ordo romanus primus)提到先唱《进台经》、《慈悲经》、《荣耀经》和特用短祷文，然后参加感恩祭的信徒一起选读圣经(如《福音书》)中的经文和祈祷。早期教会鼓励基督徒聚会，一起感谢上帝(希腊文为 eucharistein)和赞美上帝。感恩祈祷、祝祷、掰开面饼，这三项最后结合为圣餐礼仪，纪念基督的献身和最后的晚餐；崇拜者领受在神父心目中代表基督身体和血的面饼和酒。至 6 世纪末，弥撒规程已基本确定，以一段对话开始(主礼人在对话中要求会众举扬心灵)，以领圣体和祈祷结束。公元 600 年前后以至更晚的各种圣事书(即指导圣餐、洗礼或其他仪式的主礼人的书)都证明弥撒的这一中心部分的做法是相当划一的。1570 年教皇庇护五世发布《弥撒书》(书中包含弥撒用的各种经文)以反映特兰托公会议的决议，从而确定弥撒用的经文与仪式(即特兰托礼仪)，直到 20 世纪 60 年代第二届梵蒂冈会议才有所修改。从中世纪晚期开始实行并在 1570 年的《弥撒书》中整理成典的弥撒形式大致如图 2-1 所示。

埃赫里亚亲睹耶路撒冷一次早祷的报导

“随着第一声金鸡报晓，主教立刻下来，走进阿纳斯塔西斯窑洞(据说阿纳斯塔西斯是公元4世纪发现耶稣曾葬于其中并从中复活的墓窟后围绕墓窟而建的圆形建筑——译注)。四门洞开，人群进入阿纳斯塔西斯，里面灯火通明。当人们全部进入后，一位神父吟唱诗篇，全体会众应和，然后是祈祷。接着助祭中的一人唱诗篇，然后又是祈祷。有一神职人员唱第三首诗篇，继之以第三次祈祷和全体祝祷。三首诗篇唱毕，三次祈祷做毕，香炉拿进阿纳斯塔西斯窑洞，整个大堂内香气氤氲。此时主教站到栏杆后面，手捧福音书向大门走去，亲自诵读主的复活。诵读一开始，人群中呻吟欷歔，呼天抢地，再铁石心肠也会因主耶稣曾为世人如此受苦而感动得潸然泪下。福音经文读毕，主教离去，在赞美诗声中被引向十字架，由全体会众伴随，在那里又唱一首诗篇，做一次祈祷，然后主教为人们祝福，会众解散。主教出去时，人人走上前去吻他的手。”

摘自《早期基督教文献中的音乐》中的《埃赫里亚游记》，麦金农编订(牛津大学出版社，1987)。

特伦托公会议确定的弥撒礼仪以《进台经》开始，它原是一首完整的诗篇，带有交替圣歌，在神父入场时吟唱(《进场交替圣歌》)，后简化，只用诗篇的一节加交替圣歌。《进台经》之后紧接着由唱诗班唱《慈悲经》，歌词为希腊文：Kyrie eleison(“天主矜怜我等”)、christe eleison(“基督矜怜我等”)、kyrie eleison，三句祷词各唱三遍。然后是《荣耀经》(但基督降临节和大斋节这两个悔罪节不唱)，由神父以Gloria in Excelsis Deo(“天主受享荣福于天”)一句开始，接着唱诗班从Et in terra pax(“良人受享太平于世”)一句起接唱，再后是祈祷(“特用短祷文”)和诵读当天用的《使徒书信》，最后是《升阶经》和《哈利路亚》，由一人或几人独唱，唱诗班应

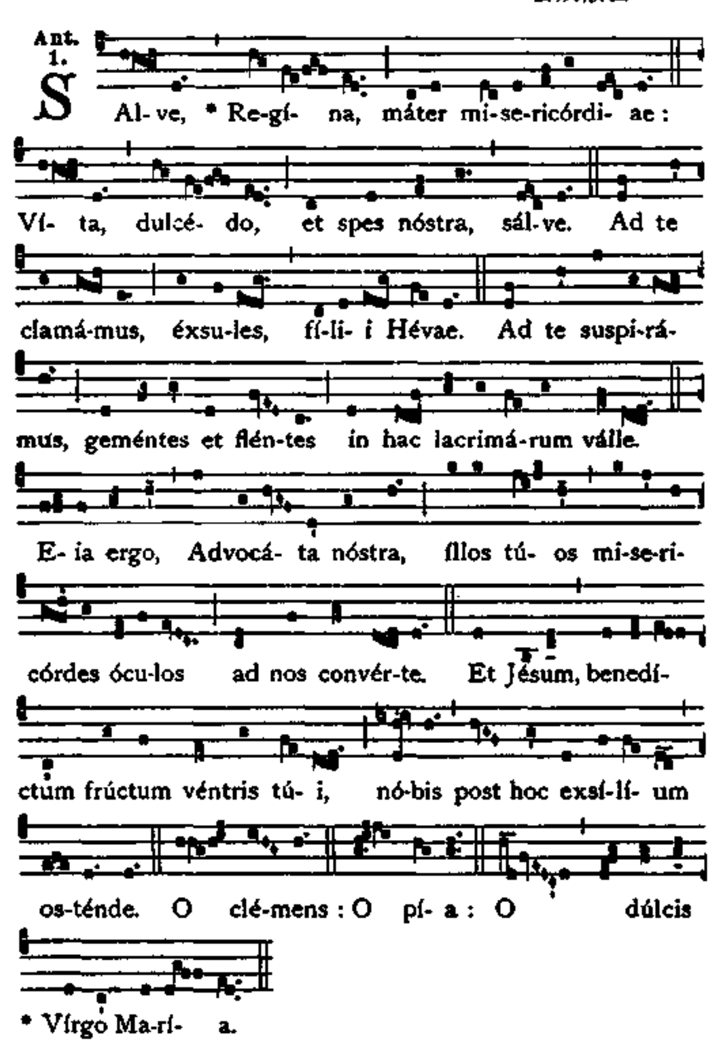
答。在某些节日(如复活节),《哈利路亚》之后还有一首继叙咏。在悔罪节日中《哈利路亚》代之以比较庄严的《特拉克图斯》。诵读《福音书》之后是《信经》,由神父开始唱 Credo in unum Deum("我信独一真神"),唱诗班从 Patrem omnipotentem("全能者天主圣父")一句起接唱。弥撒的第一大部分于此结束(有时加一段讲道)。其后是领圣体专用弥撒。准备面饼和酒时唱奉献经。接着是各种不同的祷文和序祷,后者导至《圣哉经》("圣哉,圣哉,圣哉")和《降福经》("奉主名来的,应当称颂"),均由唱诗班咏唱,再后是祝圣祈祷,继之以《天主经》和《羔羊经》。领受面饼和酒以后,唱诗班唱《领圣餐经》,然后神父吟"领圣体后诵";仪式以解散时的套句 Ite missa est("礼毕,会众散去")或 Benedicamus Domine("天主降福")结束,由神父和唱诗班启应地诵唱。

弥撒中某几部分的唱词固定不变,其他则根据一年中教会的节期或某一特定节日或纪念日而有所变化。变化的部分称为"专用弥撒"。特用短祷文、使徒书信、福音书、序祷和"领圣体后诵"及其他一些祷文均属专用弥撒;专用弥撒中的主要音乐段落为《进台经》、《升阶经》、《哈利路亚》、《特拉克图斯》、《奉献经》和《领圣体经》。仪式中固定不变的部分称为"常规弥撒",包括《慈悲经》、《荣耀经》、《信经》、《圣哉经》、《降福经》和《羔羊经》。这些部分现由唱诗班咏唱,但在基督教早期亦由会众唱。自 14 世纪以来,它们是最常配以复调音乐的唱词,因此"弥撒曲"一语常被音乐家用以指这些部分,如在贝多芬《庄严弥撒曲》中那样。

图 2—1 大弥撒

	专用弥撒	常规弥撒
序引部分	进台经	
		慈悲经
		荣耀经
	特用短祷文	
福音礼仪	使徒书信	
	升阶经	
	哈利路亚	
	(或特拉克图斯)	

	继叙咏（中世纪常用，现已少见）	
	福音书	
	〔讲道〕	
		信经
领圣体礼仪	奉献经	
	序祷	圣哉经
		羔羊经
	圣体经	
	领圣体后诵	
		会众散去



至福童贞马利亚交替圣歌《圣母，慈悲之母》，如最常用的弥撒与日课圣咏现代本《通用本》中所记。

为死者而做的弥撒即“安魂弥撒”是特殊的弥撒，亦常配以复调音乐(但只在15世纪中叶以后)。“安魂”(Requiem)一词来自《进台经》唱词的第一句 Requiem aeternam dona eis Domine(“主，求您赐彼永息”)。安魂弥撒有其专用弥撒，不随节期而变化。《荣耀经》与《信经》略去，《特拉克图斯》之后插入继叙咏 Dies irae, dies illa(《震怒之日，可怕的日子》)。安魂弥撒的现代配乐(如莫扎特、柏辽兹、威尔第和福雷所作配乐)采用专用弥撒的某些唱词，诸如《进台经》、奉献经 Domine Jesu Christe(《吾主耶稣基督》)、圣体经 Lux aeterna(《永生之光》)，有时还加一应答句 Libera me, Domine(“主赦吾等”)。

弥撒音乐(包括常规弥撒与专用弥撒)发表于礼仪曲集《升阶经歌集》中。另一曲集《通用本》则包含选自《日课交替合唱集》和《升阶经歌集》二书的最常用的圣咏选粹。弥撒和日课的经文分别收在《弥撒书》和《每日祈祷书》中。

例 2-1 交替圣歌《圣母，慈悲之母》

调式 I

Sal - ve* Re- gi - na, ma-ter mi - se- ri - cor-di - ae:

Vi - ta, dul - ce - do, et spes nos - tra, sal - ve.

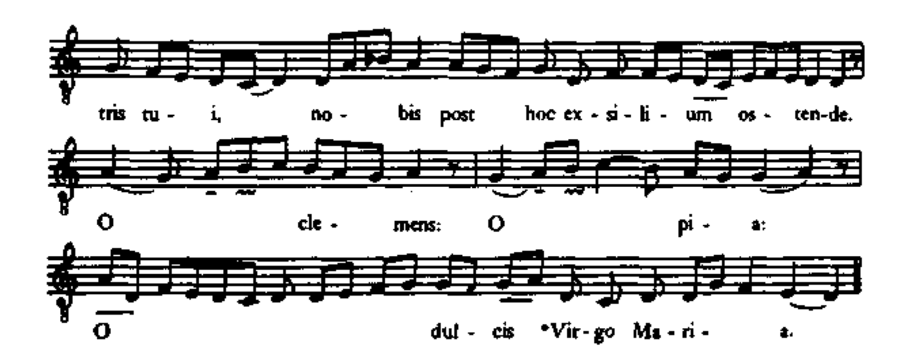
Ad te cla - ma - mus, ex - su - les, fi - li - i He - vae.

Ad te sus - pi - ra - mus, ge-men - tes et flen - tes in hac

la - cri - ma - rum val - le. E - ia er - go, Ad-vo- ca - ta

no - stra, il - los tu - os mi - se - ri - cor - des o - cu - los

ad nos con - ver - te. Et Je - sum, be- ne - di - ctum fructum ven -



（歌词大意："圣母，慈悲之母，我们的生命，我们的希望，和蔼可亲。我们是夏娃被逐之子，在泪谷中悲伤哭泣，向您哭诉，向您叹息。我们的恩保，请将慈悲双眸看顾我们，使放逐之人得见您的胎子耶稣。啊，仁慈的、充满爱心的、温柔的童贞马利亚。"）

这一古谱今译本保留了手抄本中伴随纽姆符的某些符号。星号指出独唱与唱诗班交替或唱诗班的两半交替咏唱之处。某几对音符下方的直线为原来表示略略延长的符号的延伸。小音符可能表示在 ergo，ventris 等组合中第一个(浊)辅音要略为元音化。波形线所代表的符号可能要求将该音略加装饰，也许就像一个短的颤音或波音。

现代的素歌记谱法 根据用现代素歌记谱法记写的版本读或唱圣咏时，必须了解以下情况：谱表为四线，其中一线用谱号标明为 c′（ ）或 f（ ）。这两种谱号不表示绝对音高，它们只是相对的。今天常用的演唱法是所有音符(称为纽姆符)不论其形状如何基本上一律诠释为同样时值，纽姆符之后加一点者时值加倍。同一线或间上连续两个或两个以上的纽姆符如在同一音节上，应唱成连音。纽姆符上方加一横线表示该音应略为延长。复纽姆符(一个符号代表两个或两个以上的音)按正常方式应自左向右读，但在波达图斯(或称佩斯)符（ ）中则先唱下方音。斜的纽姆符只代表两个不同的音(并不暗示滑音)。无论是单纽姆符还是复纽姆符，一个纽姆符永远只管一个音节。降记号只在下一个垂直的划分线之前或下一个词开始前有效，但一线开始处的记号中的降号不在此例。一线结束处的小记号提示下一根线上第一音的位置。歌词中的星号表示合唱接替独唱，而 ij 和 iij 记号则表示前一乐句应唱两或三遍。第 42 和 43—44 页所示是一首用现代素歌记谱法记写的圣咏及其用现代通用记谱法的今译。

圣咏旋律保留在 9 世纪以来数以百计的手抄本中。这些手稿抄写的时间不一，地区亦十分辽阔。同一旋律每每见于许多不同手抄本。值得注意

的是这些手抄本所记的同一旋律几乎一模一样。这一事实该如何解释？当然，一种可能是这些旋律抄自同一来源，是非常精确翔实地保留下来的，或是完全通过口授言传，或是通过某种现已无例可循的早期记谱。第8、9世纪一些作家所提出的解释基本上属于这一类；同时他们还提出，这"同一来源"即圣格里高利本人。

有一个源于9世纪的传说，叙述教皇格里高利如何编纂全套素歌。鸽子在他耳边口授，他把这些圣咏唱出来，文士在屏风后记录(见46页图)。文士注意到乐句之间总是有着规律性的停顿(这就是鸽子口授的时候)，决定要看个究竟。此处鸽子当然是象征圣灵，但有一个具体细节从历史观点来看令人难以置信：当时尚无恰当的记谱法可让文士采用。何况，把一整套圣咏归之于一位作曲家笔下显然言过其实。格里高利甚至可能根本就不是作曲家。很难说他有何具体贡献。人们相信他至少曾负责编订过一本圣事书，即主教或神父在弥撒中所用的祷词书。
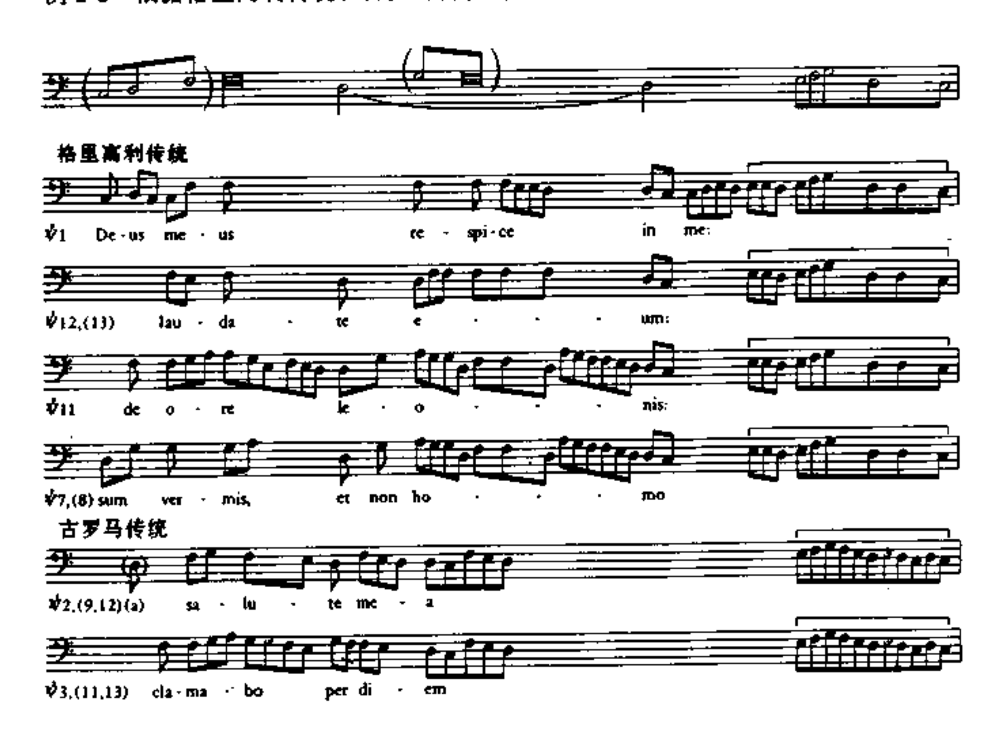
在记谱法尚未稳定之前，这样一大本圣咏集怎么可能以其原来记写形式留存下来，一直是一个颇费思考和值得研究的课题。一种理论认为，这些圣咏是在集体练习或独唱者表演一套用于特定的礼仪功能和场合的常规做法时，部分通过记忆，部分通过即兴创作而凑成的。例如，某一节日的礼拜仪式中一个特定部分应如何开始唱圣咏，如何继续、如何暂停、如何进一步继续以及如何结束，都有约定俗成的方式。吟唱诗篇的程式是如此，但比较复杂的圣咏则可能需要较大选择范围、较复杂的旋律因素，才能结合成流畅的咏唱。究竟在多大程度上有赖于对以前表演(听到的或参加的)的回忆，则因体裁和功能而异。有些类别的圣咏比其他类别更早稳定下来。
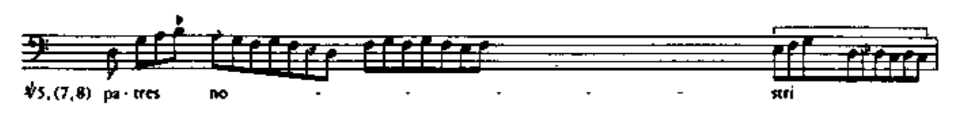
这一口传作曲之说，部分地起源于对长篇史诗歌手的观察，例如在现代南斯拉夫，歌手们可以背诵数千行诗句，看起来似乎是凭记忆，但实际上是有矩可循的，如何把主题、声音模式、句法模式、节拍、句逗、诗行结尾等等配合应用，都有精确的程式。② 在圣咏文献中亦可见到这种程式化手法的迹象，如例2-2所示；③ 例2-2将特拉克图斯 Deus, Deus Meus(《天主，我等主》，这是一个独唱诗篇咏唱的范例)的几个诗节中以格里高利传统和古罗马传统面貌出现的第二乐句加以比较。



格里高利一世（约540—604）一会儿听鸽子（象征圣灵）对他唱圣咏，一会儿向文士口授他所听到的圣咏。文士听到教皇唱唱停停，感到困惑不解，放下石板，从屏风后面往里窥看。

例 2-2　根据格里高利传统和古罗马传统的特拉克图斯《天主，我等主》





摘自 MQ60(1974):361

是有人把圣咏旋律系统地记录下来也好，还是把它们归诸圣灵(通过格里高利)启示也好，都与几代法兰克君王决心统一他们语言杂多的王国而进行的运动吻合。为达此目的，必须拥有一套对所有人都有约束力的统一的教会礼仪和音乐。在中世纪人心目中十分神圣的罗马是当然的典范。自8世纪末至9世纪，大量教仪和音乐“使者”奔波于罗马和北方诸邦之间，他们的一个有力的宣传武器就是关于格里高利的传说以及那得之于神示的圣咏。当然他们的努力遇到阻力，造成莫大的混乱，虽然最终取得统一。要保证此后各地都唱同样的圣咏，唯一的办法就是把旋律记录下来。

此时，对统一性的迫切要求仍然存在。音乐记谱法只是在即兴演唱的框架内已有很大程度统一性的条件下才出现的——起先属于“提示”性质，后来才记下精确的音程。简而言之，记谱法是那种统一性的结果，也是使已有的统一保持不变的手段。

圣咏的分类、形式与类型

所有圣咏可分为圣经唱词和非圣经唱词两类，而这两类又可各细分为散文唱词和韵文唱词两种。属于圣经散文唱词的例子有日课中的功课、弥撒中的使徒书信与福音书；圣经韵文唱词的例子有诗篇与短歌。非圣经散文唱词包括《感恩赞》、许多交替圣歌以及四首马利亚交替圣歌中的三首。非圣经韵文唱词的圣咏包括赞美诗和继叙咏。

圣咏亦可按其演唱方式(现在或早期的)而分为“交替式”(两个唱诗班交替演唱)、“启应式”(独唱与唱诗班交替)或“直接式”(无交替)。

还有一种分类法以音符与歌词音节的关系为依据。圣咏歌词中的大多数音节或所有音节都只配以一个音符的，称为“音节式圣咏”；一个音节配以长长一段旋律经过句的，称为“花唱式圣咏”。这种分法并非总是泾渭分明，以“花唱式”为主的圣咏中往往包含某些“音节式”段落或乐句，而有些音节式圣咏中也偶尔会在某些音节上出现四、五个音的短小花唱，这类圣

咏有时称“纽姆式圣咏”。

一般说来，圣咏的旋律轮廓通过把重要的歌词音节配以较高的音或较多的音而反映后古典时期拉丁文语词的正规重读。这种重音称为“主”重音(tonic accent)。但这一规则即使在不太华丽的圣咏中也有许多例外；当然它不能充分应用于宣叙式圣咏(其中一连几个音节配一个音)或赞美诗(其中所有诗节都得用同一旋律吟唱)。再说，在华丽的圣咏中旋律重音往往比歌词重音更重要；因此我们可能看到弱音节上配有长花唱，特别是最后音节，例如alleluia的最后一个a音节，或是Dominus，exsultemus或Kyrie等词的最后音节。在这类圣咏中，句子的重要字和音节是通过配置比较简单的音乐而加以烘托的，因为这样可使它们与那些装饰华丽的不重要音节形成强烈对比。在素歌的歌词中很少将单个唱词或词组加以重复。生动的文字描绘或类似的强调个别单词或形象的情况是少有的例外。旋律适应歌词的节奏及其总的情绪，适应圣咏所履行的礼仪功能；只是在极个别情况下才试图使旋律适应特定的感情效应和描绘性效应。这并不是说圣咏没有表现力；应该说，它的目的是敷陈歌词内容，有时是直截了当的，有时以高度装饰的方式。

每一首圣咏旋律都划分成一些乐句和乐段，相应于歌词的片语和句子(参见下文所引12世纪理论家约翰·“科顿”——又称阿富利盖姆的约翰——的文章)。在现代圣咏集中这些段落都以线谱中的纵线加以划分，纵线可长可短，视细分部分的重要性而定。在绝大多数情况下旋律线呈拱形：开始时较低，然后上行到较高的音，停留一些时间，至乐句结束处又下降。这一朴素自然的设计可有许多形形色色的巧妙结合，例如，旋律的弧线可能跨越两个或更多乐句，在它下面还可能包含一些小弧线。当乐句以一个特别重要的字开始时，往往也会采用一种不常见的旋律设计，即从高音开始，然后逐渐下降到结束。

约翰·“科顿”论音乐句法

正如散文中有三种区分法(亦可称为“句逗”)，即顿号、逗号和句

号一样，圣咏中亦是如此。在散文中，当你在大声朗读的过程中稍作停顿时，就用顿号(colon)；当一个句子以一个恰当的标点符号加以划分时，这一符号称为逗号(comma，又称 incisio)；句子结束时，用句号(period，又称 clausula 或 circuitus)。例如，“该撒提庇留在位十五年”，——此处及其他类似地方都有一顿号。接着，句子继续至“亚那和该亚法作大祭司”时，后面加一逗号。在“撒加利亚的儿子约翰在旷野里”后这个诗节结束处有一句号〔路加福音 3：1-2〕。

摘自约翰·“科顿”或阿富利盖姆的约翰《论音乐》，刊于《赫克包尔德、圭多和约翰论音乐：中世纪三大论文》一书，1978。

就其曲式的一般面貌而言，圣咏可分为三种主要类型：1)诗篇歌调所例示的形式，由两个平衡的乐句组成，相当于一个典型的诗篇诗节中两个平衡的部分；2)分节歌形式，如赞美诗所例示，其中同一旋律用于多节唱词；3)自由形式，包括其他所有无法概括地描述的类型。自由圣咏可以将许多传统的旋律公式结合使用，也可把这些公式用入一首新创作的乐曲；它们可能是由某一特定旋律类型扩充发展而来，也可能完全是新创作。

吟诵音与诗篇歌调 下面对弥撒和日课所用圣咏中较重要的几种类型作一研究，先谈音节式圣咏，然后讨论花唱式的。吟诵祷文和读圣经所用圣咏介乎念和唱之间，这类圣咏包括一个单一的吟诵音(通常为 a 或 c′)，歌词的每一诗节或句子在此音上快速吟诵。这一吟诵音亦称 tenor(承)；偶尔亦采用它的上方或下方邻音以突出一个重要的重音。吟诵音之前可有一个包含二音或三音的序引性公式，称为 initium(起)；每一诗节或句子结尾处有一短小的旋律终止式。与这些吟诵音类似但略为复杂的是一些规范的公式，称为“诗篇歌调”(psalm tones)。八个教会调式各有一歌调，另外还有一歌调称为 Tonus peregrinus(异调)。诗篇歌调以及诵读使徒书信和福音书所用歌调均为最古老的礼仪圣咏。供序祷和天主经用的略为华丽的歌调也很古老。

在日课中，诗篇配以八个歌调中的一个而咏唱，例如，参见

NAWM 4 c，诗篇 109，Dixit Dominus（“耶和华对我主说”）；4 e，诗篇 110，Confitebor tibi Domine（“你们要赞美耶和华”）；4 g，诗篇 111，Beatus vir qui timet Dominum（“敬畏耶和华的人便为有福”）；4 i，诗篇 129，De profundis clamavi ad te（“我从深处向你求告”）；均为圣诞节第二晚课经的一部分。这一种通用的旋律公式也可见于其他许多圣咏。一首诗篇歌调包含 initium（“起”，只用于诗篇的第一诗节）、tenor（“承”，即吟诵音）、mediatio（“转”，诗节中央处的半终止）和 terminatio（“合”，即最后终止）（参见例 2-3）。诗篇的最后诗节通常继以《小荣耀颂》：Glovia Patri, et Filio, et Spiritui Sancto. Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum. Amen（“天主圣父，天主圣子，天主圣神，我愿其获光荣。厥初如何，今兹亦然，以迨永远，及世之世。亚孟。”——译注：此处译文转抄自天主教 1982 年《周年瞻礼经》中之《圣三光荣颂》）。在圣咏歌集中，《荣耀颂》的结束几个字在音乐的最后几个音符下方加注元音标明，从而形成 euouae。这些元音是末句 in saecula sa Ec Ul Or Um Am En 最后六个音节的缩写。日课中吟诵诗篇前后都唱一首按教会年历中的特定节日而规定的交替圣歌。日课中交替圣歌与诗篇的咏唱如例 2-3 所示。交替圣歌 Tecum principium（《与你同在》）和诗篇 109 的完整歌词见 NAWM 4 b 和 4 c。

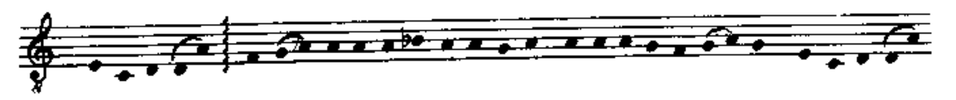
例 2-3 日课中诗篇咏唱的概貌

交替圣歌 诗篇 交替圣歌

前半诗节 后半诗节

主唱＋唱诗班 主唱 半个唱诗班 半个唱诗班 主唱＋唱诗班

有时省略 起 承 转 承 合 完整的



“与你同在” 1）“耶和华对我主说，你坐在我右边” “与你同在”

2）“等我使〔你仇敌作你的脚凳〕”

3）“耶和华必使你伸出能力的杖”

下略

9）“天主圣父……”

10）“厥初如何……”

这类诗篇咏唱称为"交替式"，因为整个唱诗班和半个唱诗班轮流或唱诗班一分为二轮流咏唱，据说这种做法是模仿古代叙利亚模式的，很早即引入基督教会，但当时唱诗班如何轮流咏唱，现已无人确知其实。图2-2所示可能是一种方式(译注：原书未见此图)。主唱者咏唱交替圣歌的开始几个字，然后整个唱诗班唱其余部分。主唱者唱诗篇开始几个字作为起调(intonation)，半个唱诗班唱完前半诗节，另一半唱诗班唱后半诗节。诗篇的其余部分以交替方式咏唱，但起调部分不重复。最后《光荣颂》中"天主圣父……"一句由唱诗班两半轮流咏唱，接着整个唱诗班重复交替圣歌。

交替圣歌 的数量比任何其他圣咏类型为多，在现代版《日课交替圣歌集》中收有1250首。例如，NAWM 4 就是圣诞节第二晚课经所用的几首：4 b，Tecum principium("与你同在")；4 d，Redemptionem("他向百姓施行救赎")；4 f，Exortum est in tenebris("正直人在黑暗中")；4 h，Apud Dominum("耶和华有怜悯")。不过，许多交替圣歌采用同一旋律类型，只作些微变动以配合唱词。交替圣歌原先供一组歌手唱而不是独唱，因此较老的曲目通常为音节式或略有华彩，旋律按级进行，音域较小，节奏较简单。短歌的交替圣歌比诗篇的交替圣歌更为复杂精致，例如《圣母尊主颂歌》的交替圣歌 Hodie Christus natus est(《今日基督诞生》)，NAWM 4 m。

最初，交替圣歌——即自己有旋律的一个诗节或句子，如拉丁文《诗篇》135(英文诗篇136)中"他的慈爱永远长存"一句——可能在诗篇或短歌的每一节后都要重复。短歌《降福经》(《升阶经曲集》)中有一个叠歌的例子(《降福经》在基督降临节的四个星期六咏唱)。这一叠歌 Et laudabilis et gloriosus in saecula(意为"应当称颂、应当赞美，从今时直到永远")的旋律很可能是将一首原来很简单的会众应答加以装饰而得。后来，叠歌通常只在诗篇开始和结尾处咏唱，例如晚课经诗篇109 Dixit Dominus("耶和华对我主说")前后都有交替圣歌 Tecum principium("与你同在"，见NAWM 4 b 和 c)。近年来，诗篇之前只唱交替圣歌的起调(即起始句)，而整首交替圣歌则放在诗篇之后咏唱。大多数交替圣歌的风格都相当质朴，反映出它们源出于会众的或合唱的应答歌曲，例如圣诞节第二晚课经的交替圣歌《他向百姓施行救赎》和《正直人在黑暗中》(NAWM 4 d 和

4 f)。有些原为交替圣歌的比较复杂的乐曲发展成为独立的圣咏，例如弥撒中的《进台经》、《奉献经》、《领圣餐经》。它们只保留诗篇中的一节(见《进台经》Circumdederunt me〔死亡的呻吟缠绕我〕，NAWM 3 a)或一节也不保留(例如《奉献经》Bonum est confiteri Domino〔称谢耶和华乃为美善〕，NAWM 3 i 或《领圣餐经》Illumina〔求你的脸光照仆人〕，NAWM3 l)。

NAWM 4　日课：圣诞节第二晚课经

主耶稣圣诞节第二晚课经(供 12 月 25 日用)虽然比大多数晚课经要华丽得多，却具有日落时举行的日课仪式的特色。

诗篇　在几篇序祷(包括《天主经》和《圣母经》)之后，诗篇 69 的第一节 Deus in adjutorium("上帝啊，求你快快搭救我"，4 a)配以一个比通常的诗篇歌调略为精致复杂的特殊旋律公式而咏唱。然后是第一篇完整诗篇——拉丁文诗篇 109《耶和华对我主说》(4 c)，它前面冠以交替圣歌《与你同在》(4 b)。这一交替圣歌用的是调式 I，因此就用这一调式的诗篇歌调，但结束在 G，而不是在结束音 D，以便于回到交替圣歌的开始二音 E—C，而交替圣歌在结束时将旋律带回结束音 D。诗篇的最后一节之后，《光荣颂》(包含歌词"天主圣父，天主圣子、天主圣神，我愿其获光荣。厥初如何，今兹亦然，以迨永远，及世之世，亚孟")用同一旋律公式咏唱。接着是诗篇 110、111 和 129(4 e、g、i)，各有各的交替圣歌(4 d、f、h)，而且所用调式各不相同。

应答圣歌　在宣读规定的《圣经》片段——这一天应读《希伯来书》第一章第 1—2 节——后咏唱应答圣歌 Verbum caro(《道成肉身》)。这是一个应答式诗篇咏唱的例子，采用缩简形式：应答(合唱)——诗节(独唱)——缩短的应答(合唱)——《光荣颂》(独唱)——应答(合唱)。这种形式称为"应答式诗篇咏唱"，因为独唱者由唱诗班或会众应答。

赞美诗 然后唱赞美诗 Christe Redemptor omnium(《基督，救世主》，4 k)，欢呼救世主的降临。赞美诗的体裁为分节歌式，换言之，各节唱词的行数、音节数和节拍均相同。这首赞美诗共 7 节，每节 4 行，每行 8 音节，包含 4 组抑扬格，只偶尔押韵。歌词模仿人们认为出自圣安布罗斯(卒于公元 397 年)手笔的某些赞美诗〔过去人们认为是他将赞美诗引入宗教礼仪，但近期的学者却倾向于将此事归功于普瓦捷主教伊拉里(约 315—366)〕。圣保罗(圣经《歌罗西书》3：16;《以弗所书》5：18—20)以及公元第一至三世纪的其他作家都曾提到唱"赞美诗、诗篇和灵歌"，但我们不了解这包含什么内容。这首赞美诗的配乐很简单，每一音节至多配两个音，而且咏唱时可能有一定节奏，而不像散文歌词和诗篇那样时值自由。
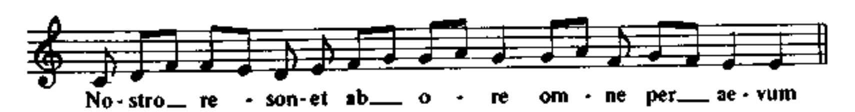
《圣母尊主颂歌》 晚课经仪式的最后一首圣咏是《圣母尊主颂歌》，前后均有当天适用的交替圣歌，在这里便是《今日基督诞生》，4 m。《圣母尊主颂歌》(4 n)所用旋律公式与诗篇非常类似，但其"起调"不仅用于第一节，而是所有诗节都用。

四首《马利亚交替圣歌》(虽名为交替圣歌，实际上是完全独立的乐曲，而不是严格礼仪意义上的交替圣歌)问世的时间较晚，旋律特别优美(见第 43 页例 2-1)。

许多交替圣歌是为第 9—13 世纪中增添的节日而作；同一时期还有一些不附属于特定诗篇的独立交替圣歌，供游行和其他特殊盛典用。把交替圣歌 Laus Deo Patri(《颂赞天父上帝》，例 2-4)的结尾同作于 11 世纪的一首献给圣阿夫拉的交替圣歌 Gloriosa et beatissima Christi martyr(《荣耀有福的基督殉道者》，例 2-5)的生动流畅的结束句作一比较，便可看出早期和晚期类型之间的差别。后者是赖谢瑙的赫尔曼(1013—54，人称"瘸子赫尔曼努斯")所作，他还是一篇系统论述调式问题的重要论文的作者。
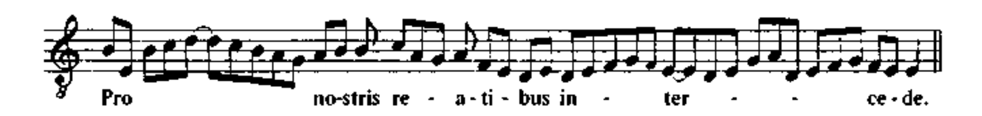
应答圣歌 与交替圣歌属于同类的应答圣歌是一个短小诗节，在祷文或一句短小经文之前由独唱者咏唱、唱诗班重复，读经结束后又由唱诗班

例 2-4 交替圣歌《颂赞天父上帝》(《通用本》p.14)



(歌词大意:"〔对上帝的颂赞〕将世世代代从我们口中说出。")

例 2-5 赖谢瑙的赫尔曼,交替圣歌《荣耀有福的基督殉道者》



(歌词大意:"为我们有罪之人说情"。)

重复一次。像交替圣歌一样,应答圣歌原先也是在每读完一节经文后由唱诗班完整地或部分地重复一次。这种早期做法保留在某些在重大节日的晨祷或夜祷时咏唱的、包含几个诗节的现代应答圣歌中。而在小节日中,这类 responsoria prolixa(长应答圣歌)只在独唱者一次短小读经前后咏唱。另一种应答圣歌"短应答圣歌"是在按规定祈祷时间宣读的《圣经》片段(称为 Chapter)之后咏唱的,如圣诞节第二晚课经中的《道成肉身》(NAWM 2 j)。

交替诗篇咏唱 在弥撒的《进台经》和《领圣餐经》中可以见到不太华丽的交替诗篇咏唱形式。如上所述,《进台经》(例如 NAWM 3 a)原为一首完整诗篇加上交替圣歌。随着时间的推移,这一部分仪式大为缩减,以至今天的《进台经》只剩下原先的交替圣歌、诗篇的一节(连同常规的《天主圣父》)以及交替圣歌的重复。弥撒中诗篇的歌调比日课中的略为复杂精致。《领圣餐经》(NAWM 3 l)是一首短小的圣咏,往往只包含一节圣经,出现在弥撒将结束处,作为开始处《进台经》的对应部分。《领圣餐经》和《进台经》截然不同。《进台经》倾向于活跃欢快,而《领圣餐经》则具有这一宗教仪式的宁静结束的特点。

从音乐来说,弥撒中最高度发展的圣咏是《升阶经》、《哈利路亚》、《特拉克图斯》和《奉献经》。《特拉克图斯》原为独唱歌曲。《升阶经》与《哈

利路亚》属应答式,《奉献经》起初可能是交替圣咏,但目前已毫无原先的诗篇痕迹,原来可能交替咏唱的部分现已成为独唱和唱诗班的应答咏唱。

特拉克图斯 《特拉克图斯》是宗教礼仪中最长的圣咏,一是由于它们的唱词很长,再则由于旋律用花唱音型而拉得更长。所有《特拉克图斯》旋律都是用调式II或VIII,同一调式的《特拉克图斯》的旋律结构大致相仿。调式II的《特拉克图斯》的唱词主要为悔罪与忧伤的内容,比调式VIII的《特拉克图斯》更长,更严肃;调式VIII则大多配以表示希望与信念的歌词。这一差别可能一半是由于调式II中有一个小三度,而调式VIII中有一个大三度之故。在受难节礼拜仪式中咏唱的 Eripe me, Domine("天主救我")是调式II 的《特拉克图斯》的一个优秀范例。而 De profundis(《从深处》)(NAWM 3 f)则是调式VIII的范例。两种调式的《特拉克图斯》的音乐形式都是将一个颇像诗篇歌调的旋律公式加以扩展和装饰而得。第一诗节往往以花唱式起调开始;其余诗节则以花唱装饰的吟诵开始,以华丽的"转"结束;诗节的后一半继以华丽的起调、持续的吟诵和结尾的花唱;最后一个诗节可能在结束处有一个拖得特别长的花唱。在许多不同的《特拉克图斯》中都可以看到某些反复出现的旋律公式,而且总是出现在同样的地方,例如在"转"处,在诗节后半段的开始处,等等。

升阶经 《升阶经》也是从罗马传到法兰克教会的一种圣咏类型,可能已是其晚期高度发展的形式(参见 NAWM 3 e)。旋律比《特拉克图斯》华丽,结构基本上不一样。现代各种圣咏集中的《升阶经》是一种短小的应答圣歌,换言之,它有一个序引性叠歌(或应答),后跟一节诗篇。叠歌由独唱开始,唱诗班继续下去。诗篇则由独唱者咏唱,唱诗班于最后一句加入。在 8 种调式中,《升阶经》用到 7 种。采用调式II的《升阶经》中有许多是同一个旋律类型的变体,复活节《升阶经》Haec dies quam fecit Domius(《这是主创造的一天》)便是一例。

另一类重要的《升阶经》是用调式V的那种,其旋律常给人以用了F大调的印象,因为其中经常出现 f-a-c 三和弦的轮廓,并频繁采用 B♭。某些花唱公式反复出现在不同的《升阶经》中;这些公式通常与旋律乐句的功能——是起调,是内在终止,还是结束性花唱——有关。有些旋律几乎

就是将这些公式连在一起而成的，这一过程称为“连缀法”(centonization)。

哈利路亚　由一个叠歌(只唱“哈利路亚”一词)和一节诗篇组成，然后将叠歌重复(见 NAWM 16 a，Alleluia Pascha nostrum〔《哈利路亚，除免我罪天主羔羊》〕)。习惯的唱法如下：独唱者(一人或数人)唱“哈利路亚”一词，合唱重复，并接唱“朱比勒斯花唱”(原文为 jubilus，指在 alleluia 一词最后音节 ia 上的长的花唱)。然后独唱者唱诗篇，合唱在最后一句加入。最后是合唱重复整首《哈利路亚》和“朱比勒斯花唱”。整个格局如下：

哈利路亚☆　哈利路亚……(朱比勒斯花唱)……一节诗篇☆……哈利路亚(朱比勒斯花唱)
独　唱　　合　唱　————————　独　唱　———合　唱

“哈利路亚”不十分华丽，而“朱比勒斯花唱”当然是花唱式的。一节诗篇通常兼有长短花唱，其最后部分往往全部或部分地重复叠歌的旋律。因此，《哈利路亚》的格局不同于法兰克时期以前的其他任何圣咏类型，它们的音乐形式由不同段落的系统的重复勾划而成。诗篇之后重复“哈利路亚”和“朱比勒斯花唱”，结果形成三段体 ABA 模式，更确切地说是 AA＋BA＋；当叠歌的旋律乐句被用入诗篇时，这一模式略有变化。在总的格局之内，旋律可通过动机的重复或回响、音乐押韵、旋律弧线的有步骤的结合和对比以及一些类似手法加以组织；这些都是发达的音乐结构感的标志。

有意思的是，这种风格的乐曲是与《哈利路亚》一起开始出现的。《哈利路亚》是一种相对地说比较晚近的圣咏，其中有大量无歌词的旋律；它们起源的那个时代可能已开始感到需要纯属音乐方面的章法，如上文提到的那类原则。从这一观点出发，把《哈利路亚》同《升阶经》和《特拉克图斯》作一比较是很有趣的。《升阶经》和《特拉克图斯》是东方古代风格的旁支，在这一旁系中旋律显然是前面(见本书 p. 24)所介绍那种即兴表演的产物，它在总的旋律大类的基础上吸收规范化的短小旋律公式。而很多《哈利路亚》则相反，它们的风格接近于比较现代化和西方化的章法；它们开始显

露出那种控制音乐素材的手法的迹象(更多地属于创作的音乐而不是属于即兴演奏的音乐的手法)。一直到中世纪末还有人创作《哈利路亚》；9世纪以后有一些重要的新形式从其中衍生出来。

奉献经 在旋律风格上同《升阶经》类似(见NAWM 3 i)。它们原是很长的圣咏，在分派面饼和酒的仪式过程中由会众和神职人员一起咏唱。后来这一仪式精简，《奉献经》亦相应缩短，但在偶尔的唱词重复中可明显看到它原先用法的奇怪的痕迹(这些重复可能已属可有可无)。《奉献经》包含许多不同形式与情绪，其动机重复与音乐押韵的技巧与《哈利路亚》相同。《奉献经》的花唱与歌词密切配合，往往不只是为了装饰，还具有表情的意义。

常规弥撒的圣咏 常规弥撒的圣咏原先也许是一些相当简单的音节式旋律，由会众咏唱；9世纪以后这些旋律为其他配乐所取代。音节式风格仍保留在《荣耀经》和《信经》中，但常规弥撒的其他圣咏现在却是比较华美的。《慈悲经》、《圣哉经》和《羔羊经》均按其经文的特点为三段排列。例如，《慈悲经》为以下三段：

A. 天主矜怜我等
B. 基督矜怜我等
A. 天主矜怜我等

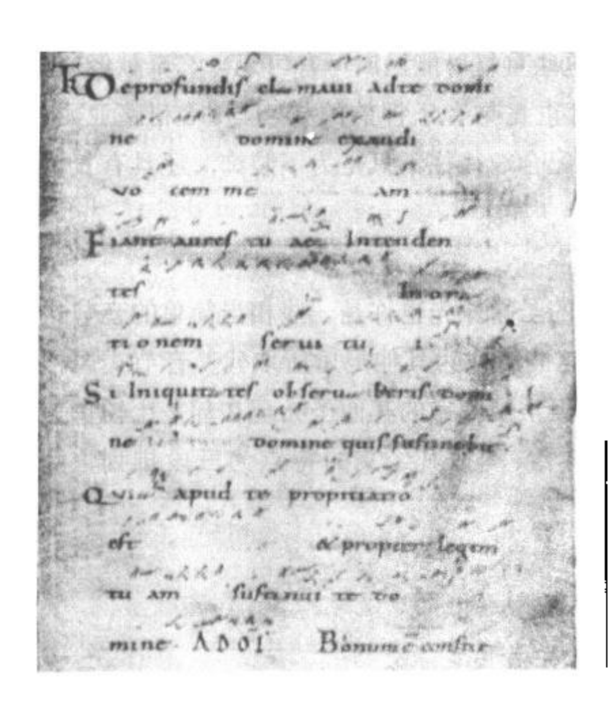
由于每一段祷文都唱三遍，在三个大段内可以各有一个aba形式。比较复杂的《慈悲经》可能具有ABC的模式，其中的动机相互联系(见NAWM 3 b：Kyrie Orbis factor，《天主，造物主》)：A部和B部的轮廓可能类似，并具有相同的最后乐句(这就是音乐押韵)；C部的最后一次重复可能具有不同的起始句，或因重复起始句而得到扩展，起始句的最后部分与A部的第一句相似。同样，《羔羊经》也可能是ABA形式，虽然有时所有段落用同样的音乐：

A. Agnus Die……miserere nobis("上帝的羔羊……，矜怜我等")
B. Agnus Die……miserere nobis
A. Agnus Die……dona nobis pacem("上帝的羔羊……赐予我们

平安”)

《圣哉经》也同样分为三段，音乐素材可能划分如下：

A. Sanctus, sanctus, sanctus(“圣哉，圣哉，圣哉”)
B. Pleni sunt caeli et terra(“天地充满”)
B'. Benedictus qui venit(“奉主名来的应当称颂”)



圣加仑修道院的一份9世纪手稿中的四旬节特拉克图斯 De Profundis(《从深处》)，摄自《音乐古谱》丛书。NAWM 1f 的今译本所依据的资料比它容易读。

NAWM 3　四旬节弥撒

在这套圣咏中可以见到在一个平常的星期日举行的大弥撒中的音乐，它以纽姆谱记下四旬节(Septuagesima Sunday，其中的Septuagesima一字，字面意义为“七十天”，实指复活节前第九个星期日)所用旋律。

《进台经》 弥撒中咏唱的部分以《进台经》Circumdederunt me(《死亡的呻吟缠绕我》，3 a)开始。在这首和其他《进台经》中可以区分出两种风格：1)诗篇诗节(以Ps标明)和《荣耀颂》的风格，即吟诵

方式，大多在同一音高上，开始时上升，终止时下降，一个音节配一个音；2)交替圣歌(诗篇前后的音乐)的风格，比较华丽而多姿多采，但仍有吟诵音的痕迹。

《慈悲经》 《进台经》之后唱诗班吟唱《慈悲经》(3 b)。在这个主日咏唱的《慈悲经》音乐中有一首题名《Orbis factor》(《造物主》)，其实是经文中曾配以花唱而拉得很长的两个词。在这一配乐中 eleison (“矜怜”)一词每次重复时均用同样的旋律，Kyrie(“天主”)一词的除最后一次以外的全部反复以及 Christe(“基督”)这一祈求的每次重复也都用同样的音乐，结果形成 AB AB AB CB CB CB AB AB DB 的旋律形式。

《特用短祷文》 通常接着唱《荣耀经》，但在四旬节和复活节之间的悔罪节期中，除濯足节和复活节前的星期六外，都不唱欢快的《荣耀经》，而代之以祷文(特用短祷文，3 c)，配上十分简单的旋律公式(基本上是一个单音)吟唱。这一特定主日的第一条特用短祷文是 Preces populi(《求主俯听》)。

《使徒书信》 接着宣读《使徒书信》(3 d)，也是用单音般的音乐公式。

《升阶经》 《使徒书信》之后是《升阶经》(3 e)，这是应答式诗篇咏唱的一例，独唱者唱诗篇，唱诗班唱应答，互相交替。《升阶经》通常包含大段花唱，四旬节唱的 Adjutor in opportunitatibus(《愿耶和华在你遭难的日子应允你》)也不例外，其中最长一段花唱在 non 一字上，共有 44 个音。这出现在《升阶经》的诗篇中。《升阶经》中的诗篇音乐精美而具独唱性质，不像《进台经》中那样的吟诵性质。许多《升阶经》表现出因动机的重复而获得的统一结构，但本例并非如此。

《哈利路亚》和《特拉克图斯》 在一年的大部分时间中，《升阶经》之后大多再唱一首应答式圣咏，即《哈利路亚》。但在复活节之前的日

子里，《哈利路亚》的欢欣气氛不适用，因而代之以《特拉克图斯》。《特拉克图斯》是一种直接式诗篇咏唱，换言之，一连唱几节诗篇，前面或中间都没有交替圣歌或应答。四旬节所唱的《特拉克图斯》De profundis(《从深处》，3f)，其歌词取自拉丁文诗篇129(英文第130篇)。P.58所示系藏于圣加仑修道院的9世纪手抄本中旋律的真迹复印本。乐句重复是《特拉克图斯》的典型特征；事实上有些规范化的乐句出现在许多同一调式的《特拉克图斯》中，在本例中为调式Ⅷ(除Ⅷ外，《特拉克图斯》只用调式II)。诗篇中Si iniquitates(《你若究察罪孽》)和Quia apud te(《你有赦免之恩》)两节的开始相仿、半个乐句处落在exaudi("求你听")、orationem("恳求")和tuam等几个字上的结束音上的华丽的终止以及每节诗篇前半段结束处的花唱相仿，都表现出重复某些旋律公式的倾向。

《福音书》 《特拉克图斯》或《哈利路亚》之后是诵读福音书(3g)，也是按照一个简单的吟诵公式。

《信经》 然后神父吟唱Credo in unum Deum("我信独一真神"，3h)，唱诗班接着从Patrem omnipotenten("全能的父")一直唱到《尼西亚信经》结束(《尼西亚信经》是公元325年尼西亚会议所编订的基督教古老信经之一——译注)。有好几条《信经》旋律可供选用。最老的《信经Ⅰ》称作"真信经"；像特拉克图斯《从深处》一样，它也是由一些旋律公式拼凑而成，这些公式有的大多用作结束的乐句，有的用于开始处，也有的用于中间的停顿，并根据乐句中音节数而略有变化。这一旋律中有个值得注意的手法，即用B♭来缓和那否则就会成为下行的增四度B—F的音程。

《奉献经》 《信经》加上讲道(如果有的话)标志着弥撒第一个大部分的结束。接着便是领圣体的部分。在开始准备面饼和酒时唱《奉献经》(3i)，此时信徒向教会捐献。在古代，此时唱诗篇，而今天仅留下一、两个诗节，就像四旬节所唱的《奉献经》Bonum est(《称谢耶和华为美善》，拉丁文诗篇91的第一诗节)中那样。但它不用诗篇咏唱

风格(虽然其中有吟诵音的迹象),而是具有热情洋溢的花唱特色。

《圣哉经》 这时神父用说话的声音念祝祷文,为领圣体用的面饼和酒以及盛具祝福。唱的一首祝祷文是序祷,所配公式比其他简单的诵读优美。序祷之后是《圣哉经》("圣哉、圣哉、圣哉",3j)和《降福经》("奉主名来的应当称颂"),均由唱诗班咏唱。然后是正祭(祝圣祈祷),其后是《天主经》Pater noster(《我们的天父》)和《羔羊经》("上帝的羔羊")。

《羔羊经》 这里的旋律不同于这段经文的大多数其他配乐;同一些词再次出现时,旋律不大用直接的重复。第二和第三次"羔羊"的开始有点雷同,第二次"矜怜我等"则是第一次的变体。其他重复的唱词均用新的旋律咏唱。

《领圣餐经》 领食面饼和酒之后,唱诗班唱《领圣餐经》(3l),这原来是分派饼酒时咏唱的一首诗篇。这样,除了领圣餐后的诵祷外,弥撒以一首交替诗篇结束,像开始时一样。

《赞美吾主》 整个仪式以It missa est("礼毕,会众散去")或Benedicamus Domino("天主降福",3m)结束,由神父和唱诗班启应咏唱。

圣咏的后期发展

在第5与第9世纪之间,西欧和北欧各民族改宗皈依基督教,信奉罗马教会的教义和礼仪。官方的"格里高利"圣咏于9世纪中叶以前在法兰克帝国确立下来,从那以后直至中世纪结束前不久,欧洲音乐的一切重要发展都发生于阿尔卑斯山以北地区。音乐中心的转移,部分原因在于政治形势的变化。719年完成的穆斯林教对叙利亚、北非和西班牙的征服使得南方的基督教地区或落入异教徒之手,或连年处于敌兵入寇的威胁之中。与此同时,欧洲西部和中部的多个文化中心正在兴起。公元6、7、8世纪中,爱尔兰和苏格兰一些修道院的传教士在本国和欧洲大陆(特别是德国和瑞士)开办学

校。第8世纪初拉丁文化在英国复兴，造就了一些名扬欧洲大陆的学者：英国修道士阿尔克温协助查理曼大帝实现他在整个法兰克帝国复兴教育的规划。公元8、9世纪这一加洛林王朝复兴运动的成果之一便是发展了一批重要的音乐中心，其中最著名的是瑞士的圣加仑修道院。

北方对素歌的影响之一是旋律线因采用更多跳进(特别是三度音程的跳进)而有所变化。在作于10世纪初的继叙咏 Christus hunc diem("基督赐予这一天")的旋律中有一个北方人运用跳进的例子。北方旋律的倾向是用三度来加以组织。最后，北方的作曲家不仅创作新的旋律，还创造新的圣咏形式。这些发展都是与单声部世俗歌曲的崛起以及最早的复调音乐尝试同时进行的；不过这里还是继续谈谈圣咏的历史更为合适，其他问题留待下文再谈。

附加段(Tropes)　附加段原指加在专用弥撒的某一首交替圣咏中的新创作的音乐(最常见的是加在《进台经》中，加在《奉献经》和《领圣餐经》的较少)，通常为纽姆风格，歌词为韵文；后来这类附加段亦用于常规弥撒(特别是《荣耀经》)。附加段可作为正规圣咏的序，或穿插在歌词和音乐之中。圣加仑修道院是创作附加段的一个重要中心；修士蒂奥蒂洛(卒于915年)即以此而闻名。附加段于10和11世纪盛行一时，特别是在隐修院教堂中，至12世纪逐渐消失。

"附加段"一词常泛指在圣咏中增加的或穿插的片段，因此亦包括继叙咏，继叙咏可说是附加段下面的一个小类。甚至连较晚时期某些复调弥撒曲中的《荣耀经》的穿插段也被称为"附加段"。这种广义的用法在某些情况中是名正言顺的，但是在讨论中世纪圣咏各种类型的附加段时最好还是只把此词限于上述原义。④

继叙咏　在早期的圣咏手抄本中不时可以见到一些相当长的旋律片段几乎不加改动地反复出现在不同场合：有时作为一首常规礼仪圣咏中的一个经过句，有时单独编纂成集；在两种情况下都是有时有歌词，有时没有。它们不是那种可以用于即兴演唱的短小旋律公式，而是一些显然广为人知、广为人用的有定形的长旋律，或是用花唱形式，或是配以不同的歌词。这类旋律以及那些不属于"重复"范畴的类似旋律都是典型的法兰克时

代的创作，虽然其中最古老的几条无疑是从罗马原型改编而来。这种长的花唱逐渐成为宗教礼仪中的《哈利路亚》的一部分——起初只是圣咏的扩展，后来则成为新的增加段，形式更大更精美。这种扩展段和增加段被称作 sequentia（"继叙咏"，原文源自拉丁文 sequor 一词，意为"继……之后"），可能是因其"继《哈利路亚》之后的位置"而得名。这一扩展段配以"继唱的散文经文"（拉丁文为 prosa ad sequentiam，此处 prosa 一词意为"散文"，其小称形式为 prosula，译作"普罗苏拉"）后成为地地道道的"继叙咏"，一个按歌词音节配乐的旋律。也有一些长的花唱和继叙咏是不从属于任何《哈利路亚》母体的。

圣加仑修道院的修士诺特克·巴尔布勒斯（即"结巴"诺特克，约840—912）曾经讲过他为了帮助记忆曲调，开始在某些长的花唱下方按音节配写歌词时如何"发明"继叙咏的经过。事实上他是模仿他所看到的一位来自如米耶热的修士的做法。虽然他提到的几首圣咏中有"哈利路亚"一语，但那却不一定是礼仪意义上的《哈利路亚》（见花边插段中他的叙述）。当然，在他的赞美诗集中，他是词作者而不是作曲者，但这并不意味着继叙咏先有音乐后有词。也有曲与词同时创作的。不但在《哈利路亚》中，在其他圣咏中也有将音节式散文歌词加到花唱段落上去的。所谓"慈悲经附加段"（它们的名称作为某些弥撒的标题保存在现代宗教礼仪曲集中），例如 Kyrie orbis factor（《天主，造物主》，NAWM 3 b），一度可能就是把歌词按音节配加到圣咏的花唱上的《普罗苏拉》，更可能是词曲一起创作的新作品。

诺特克·巴尔布勒斯感到圣咏的大段花唱（如"哈利路亚"）太难学，便在旋律上配歌词以便于记忆。此彩饰画可能是11世纪末圣加仑修道院所藏。（苏黎世国家档案馆供图）

诺特克·巴尔布勒斯谈其散文歌词的由来

“致留特沃德，他因至圣至洁而荣升大祭司，成为盖世无双的韦尔切利主教欧塞比乌斯的最值得尊敬的继承人；至圣的圣科伦巴努斯修道院院长；他的门徒、最温和的加卢斯的小修道院的保护者；又是最光荣的查理皇帝的随身神父。加仑修道院最卑微的修士诺特克谨上。

在我还很小的时候，有一些非常长的旋律，我一再强记，它们却总是从我可怜的小脑袋中逃走。我开始思忖怎样才能把它们牢牢记住。

就在这时一位来自如米耶热(它最近受到诺曼底人蹂躏而成为废墟)的祭司带了一本交替圣歌集来到我们这里，其中有些诗节配以继叙咏，但是错误百出。仔细审读后我感到失望的程度不亚于我初一见到它们时的高兴程度。

不过，我开始模仿它们而写了 Laudes Deo concinat orbis universus, qui gratis est redemptus，后来又写了 Coluber adae deceptor。当我将这些东西送给我的老师伊索看时，他一方面惋惜我缺乏经验，一方面也表扬我的努力；动听之处他击节称赏，而不足之处则着手修改，说是：“旋律每动一下应该配以单独的音节。”听了这话我立刻就改正 ia 音节上的旋律进行。但 le 或 lu 音节上的，我认为太难而没有动；不过写熟练了以后我还是毫不费力地改了——例如在“Dominus in Sina”和“Mater”处。经过这种方式的训练，不久以后我就写作第二首作品 Psallat ecclesia mater illibata。

当我将这些短小的诗作拿给老师马尔切勒斯看时，他高兴极了，叫人把它们作为一组作品抄写在一卷纸上，把不同的作品分发给不同的男童咏唱。他劝我把这些作品编纂成册赠送给某一显赫人物，我感到羞惭而却步，自度永远做不到这一点。”

摘自诺特克·巴尔布勒斯为《赞美诗集》所作序言，英译文见理查德·克罗克《中世纪早期继叙咏》一书。1977

继叙咏很早就脱离特定的礼仪圣咏，开始作为一种独立曲式而繁荣起来。从10至13世纪甚至更晚，整个西欧出现的继叙咏达数百首之多。有人模仿流行的继叙咏并改编为世俗用曲。在中世纪晚期，继叙咏和同时代的半圣半俗音乐和世俗音乐(声乐和器乐均有)之间产生极大的相互影响。

在形式上，继叙咏所遵循的程式为：每一节歌词之后紧接另一节音节数相同、重音格局亦相同的歌词；两个诗节配以同一旋律片段，后一诗节重复前一诗节的旋律，只有第一节与最后一节是例外，它们通常没有平行的诗节。虽然每一对中两个诗节的长度完全一致，但下一对的长度可能截然不同。典型的继叙咏模式可表示如下：a bb cc dd……n；此处bb cc dd代表成对诗节，数量不限，a和n则代表不成对的诗节。

12世纪圣维克托大修道院的亚当所作的普罗萨(prosae，原意为"散文"，后演化而包含诗体歌词)例示了后来的发展：歌词用诗体并押韵。后来有些押韵的继叙咏接近赞美诗的形式；例如，在公认为切兰诺的托马斯(13世纪初)所作的著名的《末日经》中，AA BB CC模式的旋律重复二次(但第二次的结束有变化)，犹如一条赞美诗旋律在相继几节歌词中重复应用一样。

NAWM 5　复活节庄严弥撒继叙咏 Victimae paschali laudes(《赞美复活节的殉道者》)

著名继叙咏《赞美复活节的殉道者》是保留在现代标准圣咏曲集中的五首继叙咏之一，据传出自11世纪前半叶皇帝亨利三世的随身神父威波之笔。在这里，继叙咏诗节成对的形式一目了然，通过相仿的终止式乐句来统一不同旋律片段的常用手法也同样明显。像11世纪所常见的那样，这首继叙咏的歌词在开始处是不成对的，但是，不同于常规的是，结束处未用不成对的诗节。放在括号中的第六节歌词在现代圣咏曲集中是省略的，从而使这一继叙咏符合正规的模式。

特兰托公会议(1545——1563)的礼仪改革之后，大部分继叙咏被取缔，不准用于天主教礼拜仪式，只有四首留用：复活节用的《赞美复活节的殉道者》、圣神降临节用的 Veni Sancte Spiritus(《圣神降临》)、圣体

节用的 Lauda Sion(《锡安，赞美》，据说是圣托马斯·阿奎纳斯所作)以及《末日经》。至 1727 年又增加第 5 首即 Stabat Mater(《圣母悼歌》，字面意义为"圣母站着，〔在十字架旁〕")，据说是 13 世纪方济各会的僧侣雅各布·达·托迪所作。

教仪剧 在最早的教仪剧中，有一部是根据 10 世纪的复活节弥撒中的《进台经》之前的一段对话或附加段而作。在有些手抄本中，这是特用短祷文也即弥撒前仪典中的一项内容，包括信徒们从一个教堂到另一个教堂的游行音乐。在另一些手抄本中它是复活节《进台经》Resurrexi(《复活》)或圣诞日第三弥撒的《进台经》Puer natus est nobis(《圣子已为我们诞生》，NAWM 6)之前的一个附加段。

复活节的对话表现三个马利亚去耶稣坟上的故事。天使问她们，"你们在坟中寻找何人?"她们回答说:"拿撒勒的耶稣。"于是天使答道:"他不在这里。如他所说，他已复活。你们去宣布他已从坟墓中复活。"(马可福音 16:5—7)。按照当时的记述，这一对话是用启应方式咏唱，而且唱时还伴以适当的戏剧动作。这一对话形式又经改动而用于圣诞节的《进台经》中，其中描述基督诞生时产婆向前来赞慕婴儿的牧羊人打听的故事。

NAWM 6 Quem quaeritis in praesepe("你们在马槽中寻找何人")

这是 Quem quaeritis("你们寻找何人")附加段的圣诞节用本。产婆问牧羊人在马槽中找谁。第一个牧羊人答道，找一个襁褓中的婴儿，救世主基督，如天使所预言的那样。第二个说话的人解释道，他是童贞怀孕所生。第三个人得知基督确已诞生，充满喜悦。

在这段对话中有许多值得注意的旋律反复。第一次应答(标明"应答句"处)的音乐与产婆的音乐相似，只是乐句结束在高五度上，因为话还要继续说下去。前面几个乐句都以同一终止式结束，G—A—G—F—G。但第一个牧羊人的最后二词 Sermonem angelicum("如天使所预言")引用一个新的结束公式，它将在第二次应答的 Isaias dixerat propheta("先知以赛亚说")和第三次应答的 propheta dicentes("先知说")处重复。这一公式的最后四个音还在第二次应答结束时的

natus est(“诞生”)二词处出现。虽然有好几个角色在唱，音乐却因旋律的反复而是统一的。



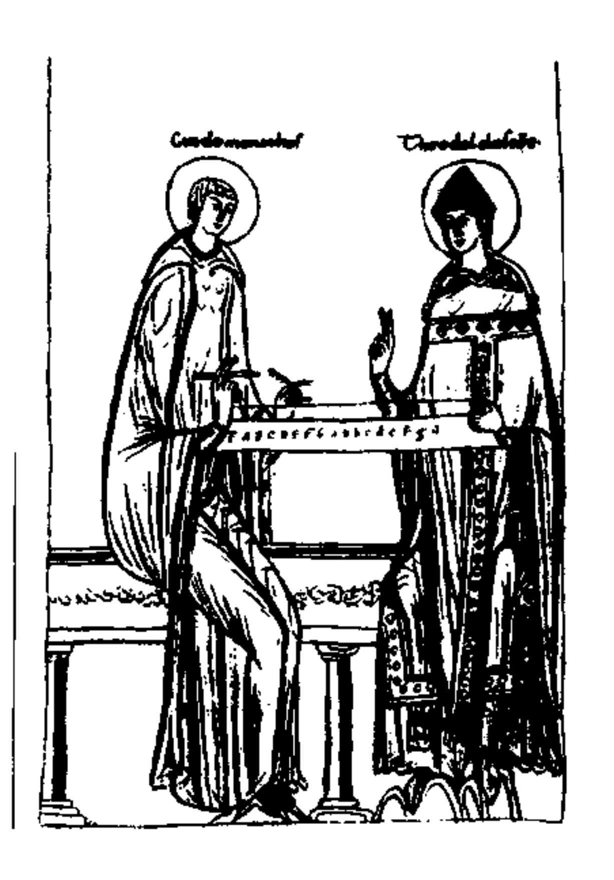
这是现存最早的圣诞节戏剧性附加段 Quem quaeritis in praesepe(“你们在马槽中寻找何人?”)的抄本，见于利摩日的圣马第阿尔修道院所藏附加段曲集。今译本见 NAWM 6。

复活节与圣诞节教仪剧在欧洲最为常见，到处有人演出。其他某些剧本从 12 世纪以至更晚一些时候相传至今，十分复杂，对那些寻求素材供现在演出的人特别具有吸引力；其中最流行的是博韦大教堂的 13 世纪早期的《但以理的故事》和弗勒瑞大教堂的关于杀戮无辜婴孩的《希律王的故事》。这些故事把许多圣咏串在一起，有游行，有情节，接近于戏剧，但还不是戏剧。不过，从某些教仪剧的注释中可以看出它们有时也用舞台、布景、服装，并有神职人员表演。然而，补充教仪唱词内容、为之润色添彩并赋予表情内容的主要手段是音乐。

中世纪的音乐理论与实践

与古希腊时期、后古希腊时期以及公元早期相比，加洛林王朝时代和中世纪晚期的论文更加重视实践。虽然波伊提乌在人们心目中德高望重，他留给后世的音乐的数学基本理论始终是构造音阶和探讨音程与协和音的基础，但他的著作并未在解决素歌的记谱、诵读、分类、咏唱以及奥尔加农和其他早期复调音乐的即兴表演或创作等迫切问题上有多大帮助；而这些问题却是中世纪论文的主要论题。例如，圭多·达雷佐在其《辨及微芒》(约 1025—1028)一书中认为波伊提乌的功绩在于阐明了音程的数值比例。圭多叙述了波伊提乌在铁匠铺的锤子中发现这些关系的经过，并把这些比例用来像波伊提乌那样划分测弦器。测弦器就是把一根弦线绷在一个木制长共鸣箱两端的两个固定琴桥上，另有一个可以移动的琴桥，用以变化弦线的发响部分的长度。在介绍了波伊提乌的设计之后，圭多提出另一个更容易学的方法，它发出和波伊提乌同样的自然音阶，按 9：8 的比例，既能发出八度和一种全音，又能发出纯四度和纯五度。圭多又脱离希腊理论，构造了一个不以四音列为基础的音阶，并论证一套同古代的"托诺斯"(tonoi)或"哈莫尼亚"(harmoniai)没有关系的调式。他费尽心机指导学生掌握这些调式的特点和性能以及如何在其框架之内创造旋律、如何简单地把两个或更多声部结合起来同时咏唱。圭多在一部标题为《音乐手册》(Musica enchiriadis)的 9 世纪佚名专论中发现了这种多音同鸣现象的一些雏形(见第三章，p. 89—91)。

像《音乐手册》这类论著，尤其是与它有连系的一部师生对话集 Scolica enchiriadis(《学习手册》)，都是供立志于神职的学生用的。修道院和大教堂附设的学校既是宗教机构，又是教育机构。修道院中的音乐训练基本上是实用性的，另外还有一些一鳞半爪的粗浅的非音乐课程。而大教堂附设的学校则往往更着重于思辨性研究。从 13 世纪初开始，大学生主要由这类学校输送。不过，中世纪的正式教育大多着眼于实用性内容，大部分音乐论著都反映出这种态度。论著的作者在开始一两个章节中对波伊提乌表示一下敬仰之情，然后便显然是如释重负地讨论起一些更加迫切的论题来。有些教科书用韵文写，有些则写成一个求知心切的学生和一位



圭多·达雷佐(左)与阿雷佐当地的资助人蒂奥达尔杜斯主教在计算音阶各音级(从大字组的G音开始)的弦长。圭多将其《辨及微芒》一书题献给蒂奥达尔杜斯，在书中他提出一个比波伊提乌的方法简单的测弦器划分法。(12世纪德国手抄本，维也纳奥地利国家图书馆供图。)

博古通今的教师之间的对话——这种形式反映出当时惯用的口授法，极其强调记忆，⑤利用图表等直观手法的帮助。教师教学生唱音程，背圣咏，然后又教他们视唱。为达此目的，把8个调式(Modes，中世纪作家称之为tones)的体系列为课程表中最重要的组成部分之一。

教会调式 中世纪调式体系的发展是一个逐渐的过程，其中各个阶段并非都能清楚地加以追溯。至11世纪臻于完全的这一体系认可8个调式，按全音和半音在一个建立在结束音(finalis)上的自然音八度中所处的位置加以区分。实际上结束音通常——但非必然——是旋律的最后一个音。调式按数字编号，并配对成组；奇数调式称为"正"(正格)调式，偶数调式称为"副"(变格)调式。副调式的结束音总是与其相应正调式相同。正调式音阶可以说等同于现代键盘乐器上的白键八度音阶，分别从D音(调式Ⅰ)、E音(调式Ⅲ)、F音(调式Ⅴ)和G音(调式Ⅶ)开始上行，其相应副调式

各低一个四度(例 2-6)。但必须记住，这些音并不代表各该音的“绝对”音高。素歌和整个中世纪没有绝对音高这一概念；其所以选用这些音，只是因为它们不同的音程模式排列使人在记谱时可以尽量少用临时记号。

在例 2-6 中，每一调式的结束音都以𝅜表示。除结束音外，每一调式中还有另一个特色音，称为吟诵音，如在诗篇歌调中那样(见上文 p. 49)。(“吟诵音”原文为 tenor，或称 repercussion 或 reciting tone，在例 2-6 中以𝅝表示)。一对正副调式的结束音相同，但吟诵音各异。辨认吟诵音的一个简便方法是记住以下几点：1)在正调式中，吟诵音比结束音高五度；2)在副调式中，吟诵音比相应正调式的吟诵音低三度；3)每当吟诵音落在 B 音时，它被向上移至 C 音。

结束音、吟诵音和音域都说明一个调式的性质。副调式因吟诵音和音域不同而不同于相应的正调式：在正调式中，整个音域在结束音之上，而在副调式中，结束音是从这一八度的最低音算起的第四音。调式 I 和 VIII 的音域相同，结束音和吟诵音不同。但在实践中，一首用正调式的圣咏要比结束音还下去一个音，而用副调式的圣咏则可能上行到八度以上。

例 2-6　中世纪教会调式

正调式　　副调式

1. 多里亚调式　　2. 副多里亚调式

3. 弗里吉亚调式　　4. 副弗里吉亚调式

5. 利第亚调式　　6. 副利第亚调式

7. 混合利第亚调式　　8. 副混合利第亚调式

在记写素歌时唯一正当的临时记号是 B♭。在某些情况下，B 音在调式 I 和调式 II 中降半音，偶尔在调式 V 和调式 VI 中也降半音。如果坚持降

半音，这些调式分别和现代自然小调与自然大调音阶毫无二致。当然，调式旋律移调时需要临时记号。例如，采用调式Ⅰ的圣咏如果记写在G上，则调号中需加降记号。

调式是一种将宗教礼仪曲集中的圣咏加以分类和整理的手段。许多圣咏早在上述调式理论形成以前即已存在。有些圣咏始终保持在结束音之上五度和之下一个音的音域内；也有些用遍整个八度音域，可能上下还要过头。还有一些，例如《赞美复活节殉道者》继叙咏(NAWM 5)，则包括正调式及其相应副调式结合在一起的全部音域。有些圣咏甚至融结束音不同的两种调式于一体；这类圣咏不能明确归入其中的任何一种调式。简而言之，对于中世纪的调式旋律来说，理论与实践之间的相应关系绝不比任何时期的任何类型的实际音乐更为严密。
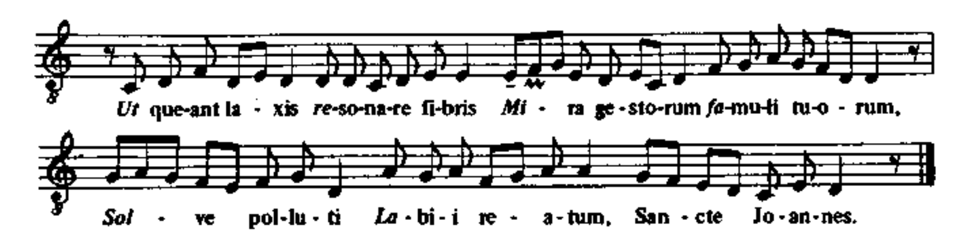
在10世纪，有几位著述家将希腊托诺斯和哈莫尼亚的名称用于教会调式。他们错误理解波伊提乌，而把A的八度称为副多里亚调式，B的八度称为副弗里吉亚调式，以此类推。这两种体系毫无相同之处。虽然中世纪的论著和现代礼仪曲集都不用希腊名称而宁愿用数字编号的分类，这种借用特定文化传统的名称却普遍应用于现代对位法和乐曲分析的教科书中。因而调式Ⅰ和Ⅱ现称多里亚和副多里亚调式，调式Ⅲ和Ⅳ现称弗里吉亚和副弗里吉亚调式，调式Ⅴ和Ⅵ现称利第亚和副利第亚调式，调式Ⅶ和Ⅷ现称混合利第亚和副混合利第亚调式。

在中世纪理论中为何没有a，b和c′上的调式？最初的解释是：只要d、e、f上的调式在演唱时把b降半音(这是完全名正言顺的)，就相当于a，b和c′上的调式，这一来，a、b、c′上的三个调式就成为多余的。a和c上的调式(相当于我们的小、大调)直到16世纪中叶才在理论上得到承认：瑞士理论家格拉雷安于1547年创立十二调式体系，在原来的八个调式之外又增加两个a上的和两个c上的调式，分别称之为爱奥利亚和副爱奥利亚、伊奥尼亚和副伊奥尼亚调式，更晚一些，理论家们又承认了b上的洛克里安调式，但用得不多。

为了便于教视唱，11世纪的僧侣圭多·达雷佐建议采用一组音节ut、re、mi、fa、sol、la以帮助记住从G或C开始的六个音级中的全音与半音的排列。在C—D—E—F—G—A这样的排列式中，第三、四音级之间为半音，其他均为全音。这些音节取自一首赞美诗的歌词(Ut queant

laxis，此曲至晚产生于公元800年)，圭多可能就是为了例示这一排列式而将歌词配上音乐的。赞美诗有六句歌词，每句按这一排列式的次序上行一个音开始——第一句始于C，第二句始于D，依此类推(见例2-7)。六句歌词中每一句的第一个音节被用为音级的名称：ut、re、mi、fa、sol、la。这种唱名法(Solmization，得名于sol和mi二音)的这些音节在教学中沿用至今，只是ut换成do(但法国音乐家仍用ut)，在la之上加了一个ti(意大利和法国用si)。六音排列的优点是其中只有一个半音，永远在mi-fa音级之间。

例2-7 赞美诗《使您仆人》

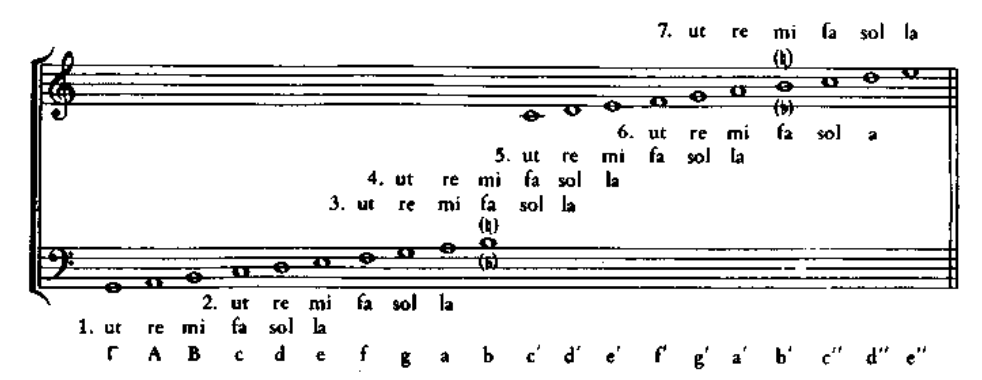


(歌词大意："使您仆人能自由地歌颂您的奇妙功绩，别让他们口出污秽之言，哦，圣约翰。")

在圭多之后这个六音级唱名排列发展成为六声音阶体系。六声音阶(或称ut-la的六音排列)可出现在音阶的不同段落：始于C、G或(B降半音后)F。G上的六声音阶采用本位B，记号是♮，即方b(b quadrum)；F六声音阶用降B，记号为♭，即圆b(b rotundum)。这些记号显然就是我们的♮，♯和♭的原型，但它们原来的目的同现代的临时记号不同。起初它们是用以指歌词中第三第四句的mi和fa这两个为首音节的。因为方形B称为"硬B"，圆形B称为"软B"，G和F六声音阶分别称为硬(durum)、软(molle)六声音阶，而C六声音阶则称为"本位"六声音阶。中世纪作曲家用以创作及中世纪理论家进行研讨的整个音乐空间包括G(它在希腊字母中写如Γ，称为gamma)到e″的音域。在这一音域内每一个音不仅用各自的字母命名，也按其所属一个或几个六声音阶的位置而命名。因此gamma作为它所属的六声音阶的第一音就称之为gamma ut(英文的gamut一词即由此而来)；e″作为其所属六声音阶的最高音称为e la、中央c′属于三个不同的六声音阶，称之为c sol fa ut(见例2-8)。
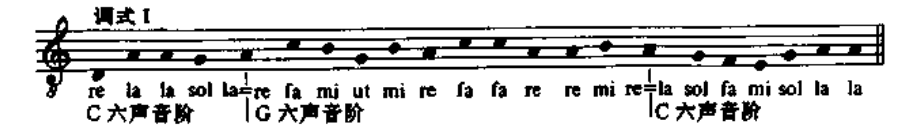
希腊的和中世纪的音名，理论家们一直保留到16世纪很晚的时候，但实际应用的只有中世纪的名称。

例 2-8 六声音阶体系



学一个大于六声音阶的旋律，必须从一个六声音阶换到另一个六声音阶。这一过程称为唱名移位，其中某一个音开始时似乎在一个六声音阶，而结束时又似乎在另一个六声音阶，就像现代和声中用的枢纽和弦那样。例如，在《慈悲经》Cunctipotens Genitor Deus(例 2-9)中，第五音 a 是作为 C 六声音阶中的 la 而采用、作为 G 六声音阶中的 re 而结束的；在下一乐句的第三音 a 上唱名移位与上一句相反。

例 2-9 慈悲经《创造万有的上帝》



所谓"圭多手"是一个特殊的教学辅助手法。教师用右手食指指着张开的左手的不同关节教学生唱音程；每一关节代表这一体系的 20 个音中的一个；其他的音，例如 F♯或 E♭，则被认为是"此手以外的"。中世纪晚期或文艺复兴时期的音乐教科书无不画上这个圭多手。

记谱法 中世纪理论家们进行的另一项工作是设计一套适当的记谱法。当圣咏尚处于口授言传阶段、而为惯用的旋律配歌词又容许一定的自由时，人们所需要做的只是偶尔提醒一下曲调的大致轮廓。第 9 世纪中叶

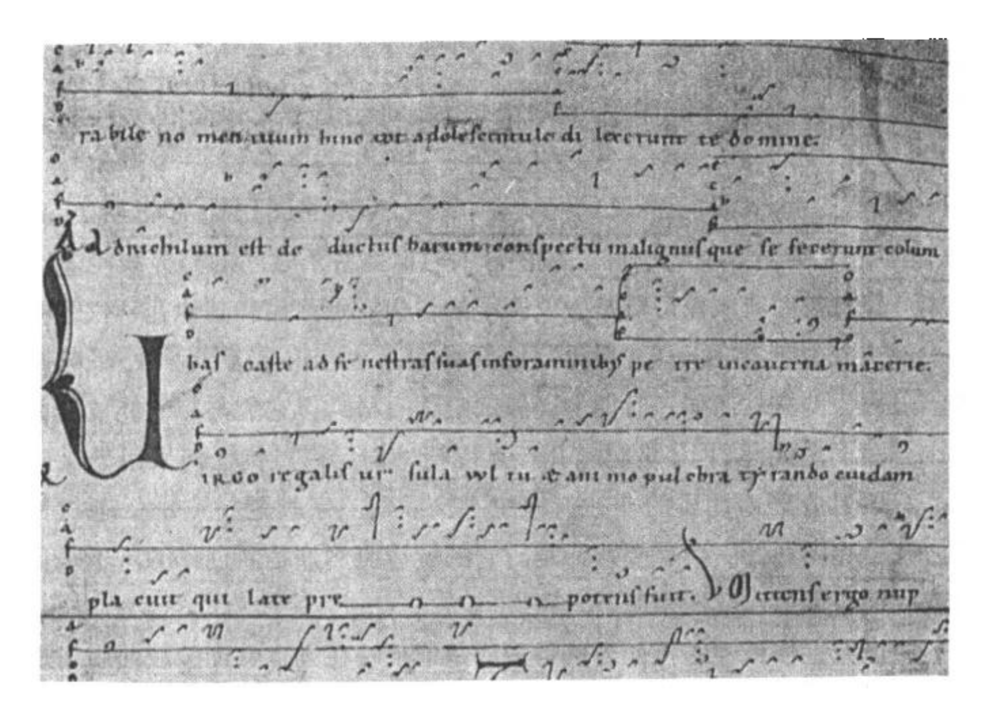


“圭多手”是一种借以找到自然音阶中各音高的位置的助记手法，特别是mi-fa之间的半音，它们处于四个手指构成的多边形的四角。此手虽然据传是圭多所创，但很可能是后人应用他的唱名法音节而形成的。

前不久，人们开始在歌词上方加注一些符号(纽姆符)表示旋律线上行(／)和下行(＼)，或二者结合(∧)。这些纽姆符可能是从文法重音记号(就像现代法语和意大利语中仍在运用的那些)派生而来。最后，人们开始要求以更精确的方式记写旋律。至10世纪时，文士在歌词上方的不同音高上加注纽姆符以便更加精确地表示旋律的进程，这便是“表示高度的”纽姆符(heighted neume)或称“断层型”纽姆符(diastematic neume)。有时在实线上加一些点以表示纽姆符之内各个音之间的关系，从而更加清楚地说明这纽姆符代表哪些音程。后来一位文士用一根红色横线代表音高f，把一个个纽姆符围绕此线而组合起来。这是一个决定性的进步。不久后有了第二根线(通常为黄色)，它代表c′。至11世纪圭多·达雷佐已在介绍当时采用的四线谱，加上字母，指出代表f、c′和有时是g′的线——这些字母最后演化成我们现代的谱号。

谱表的这一发明使人们有可能精确记下旋律各音的相对音高，使音乐摆脱了此前对口授言传的绝对依靠。对西方音乐史来说，这是一件至关重

要的大事，犹如书写之于语言史。不过，用纽姆符的谱表记谱仍未臻于完善。它能表达音的高度，但不说明其相对时值。在中世纪许多手稿中确有表示节奏的记号，但现代学者对它们的含意却是意见纷纭，莫衷一是。有实物证明，一度曾用不同的音符形状来表示不同的时值，而且从 9 世纪开始，唱圣咏时已在采用明确的长时值和短时值。但这种唱法在 12 世纪后似已不复采用。在现代实践中，圣咏中的音符处理得好像基本时值全部相同，音符按节奏两个三个地组合起来，这些组合又灵活地结合成更大的节奏单元。这种表达方法是索莱姆修道院的本笃会僧侣在安德列 · 莫格罗神父领导下精心制订的，经天主教会批准，认为符合宗教礼仪的精神。索莱姆修道院编订的礼仪曲集旨在供实际应用，而非供历史研究之用，其中包含许多原始手抄本所没有的诠释性符号。



圭多记谱法采用彩色谱线表示音高(黄线代表 C，红线代表 F)，这样便可以精确记下音高，并很方便地视唱新旋律。页左边缘处所注字母(c、a、f、d)后来演化成谱号。(慕尼黑，巴伐里亚国家图书馆供图。)

非宗教礼仪的和世俗的单声部歌曲

早期世俗形式 现存最古老的世俗音乐是一些拉丁文歌词的歌曲，其中最早的几首组成11、12世纪的一套戈利亚德歌曲。“戈利亚德游荡诗人”之称来自一个可能是虚构的赞助人戈利亚斯主教；他们是一群学生或一群放荡不羁的僧侣，在住宿大学创办以前从一所学校移栖到另一所学校。他们漂泊不定的生活方式为体面人所不齿，但在他们的歌曲中却得到颂扬。这些歌曲的手抄本结集成册，为数众多，歌词内容基本上是青年男子感兴趣的三大永恒主题：酒、女人和讽刺。歌曲的处理有时细腻，有时则不然；风格绝对是犀利而不拘礼节，就像你在听卡尔·奥尔夫的《博伊伦之歌》中某些现代配乐时立刻感觉到的那样。原来的戈利亚德音乐在手抄本中记成谱子的不多，即使有，也是没有谱表的纽姆符；因此今译本都带有猜测性，除非同一旋律碰巧以比较精确的记谱方式保留在另外的资料中。

11至13世纪期间出现的另一种单声部歌曲是孔杜克图斯(Conductus)，它突出地说明中世纪宗教音乐与世俗音乐之间的分界线是多么含糊。孔杜克图斯原先可能是教仪剧中的僧侣或是弥撒和其他礼拜仪式中的主礼人被按礼节从一处“引导”(原文动词为conduct)到另一处时咏唱的。唱词为韵文，像同一时期的继叙咏唱词一样；但它们与宗教礼仪的关系十分薄弱，因此到12世纪末孔杜克图斯一词已用以指任何采用韵文歌词，一般具有严肃性质的非礼仪性拉丁文歌曲，宗教题材或世俗题材都有。孔杜克图斯的一个重要特征是：它的旋律照例都是新创作的，不是借自或改编自素歌或其他来源。

中世纪世俗精神的特征当然是最清楚地反映在方言歌词的歌曲中。现在所知的最早一种方言歌曲是“英雄业绩尚松”(chanson de geste)，这是一种史诗性的叙事诗，叙述民族英雄的业绩，配以质朴的旋律公式，一首诗的长长段落中可以从头至尾每一诗行都用同一个旋律公式，毫无变化。诗句都是口授的，直到较晚时期才诉诸笔墨。事实上这种音乐一首也没保留下来。最著名的英雄业绩尚松是《罗兰之歌》，这是一首创作于11世纪后半叶的法国民族史诗，但它所叙述的故事属于查理曼大帝时代。

戎格勒 中世纪演唱英雄业绩尚松和其他世俗歌曲的歌手称为戎格勒(jongleurs)或游吟艺人(ménestrels)；这是一个职业乐师的阶层，最初出现于10世纪前后：男男女女单独地或结成小组浪迹江湖，从一个村落到另一个村落，一个城堡到另一个城堡，靠卖唱、卖艺、耍把戏、驯兽表演为生，过着朝不保夕的生活——一群社会的弃儿，常常得不到法律保护，也无权参加教堂圣礼。随着11、12世纪欧洲经济复苏，社会在封建制度的基础上更加稳定地组织起来，城市崛起，戎格勒的情况得到改善，但人们在很长时间内仍一直以爱憎交集的心情看待他们。彼特拉克说他们是"灵性不高，但记性极好，刻苦耐劳，放肆狂妄之辈"。11世纪中，他们拜把结盟，后来发展成为乐师的行会，提供专业训练，像现代的音乐学院一样。

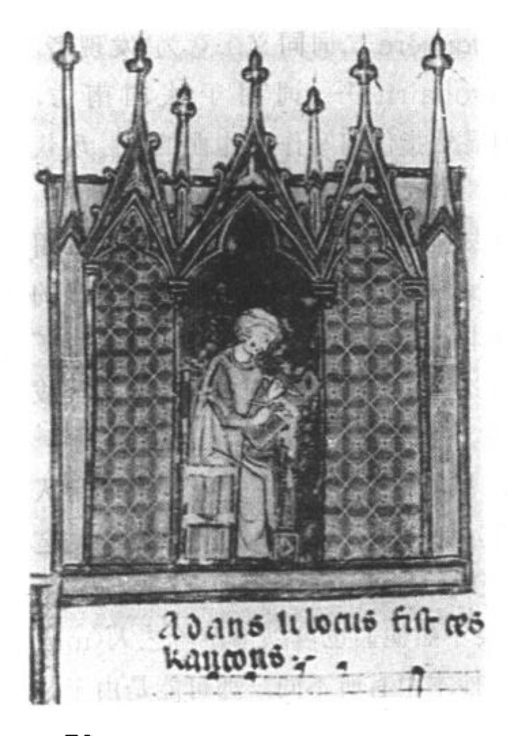
游吟艺人作为一个阶层既不完全是我们所理解的诗人，又不是作曲家。他们演唱或弹奏别人创作的或取自流行音乐公有领域的歌曲，或随之起舞，在唱奏过程中当然会加以改变或发挥成自己的版本。他们的职业传统和技艺对西欧世俗音乐起了重要的推动作用——就是今天通称为"吟唱诗人"(troubadours 和 trouvères)音乐的那一类歌曲。

吟唱诗人 原文 troubadour 和 trouvère 二词同义，意为"发现者"或"发明者"；troubadour(女性称 trobairitz)一词用于法国南方，trouvère 则用于北方。中世纪时它们显然指任何写作或作曲的人；现代的用法将它们限于两类特定的乐师，从历史的角度来看是不准确的。Troubadour 是活跃于普罗旺斯(现为法国南部)的诗人和作曲者，他们用普罗旺斯语(即奥克语)写作。他们的艺术最初受到相邻的伊比利亚半岛的西班牙-摩尔文化的启示，后来很快向北、特别是向香槟省和阿图瓦省扩展。在北方，trouvère 用奥依语写作(这种中世纪的法国方言后来发展成现代法语)，在整个13世纪中活跃异常。

无论 troubadour 还是 trouvère，都很难说是怎样一些人。吟唱诗人及其艺术盛行于一般为贵族的圈子，其中甚至有帝王。但是出身寒微的艺人也可能因其才华出众而被上层社会吸收。这些诗人兼作曲家中有许多人不仅创作、而且还演唱自己的歌曲。要不然他们也可以请游吟艺人(minstrel)演唱。如果现存的版本在不同手抄本中有所不同，那可能是由于抄

的人不同，也可能是因为不同的游吟艺人对同一首歌曲作了不同的演唱所致；这些游吟艺人先把一首歌曲死记硬背，然后又按自己的方式加以处理。在音乐靠口授而留传、久久没有记录下来的情况下，是会发生这种现象的。这类歌曲保存在尚松曲集(chansonniers)中，有的曲集已编订成现代版并附影印的真迹。总共约有2600首南方吟唱诗人的诗歌和260余首旋律留传至今，而北方吟唱诗人的诗歌则有约2130首，旋律约1420首。

吟唱诗人歌曲的歌词和音乐的内涵通常并不深刻，但所用的形式结构却多姿多采并且新颖巧妙。有简单的叙事歌和戏剧风格的叙事歌，其中有些叙事歌要求或建议用两个或更多角色。有的戏剧叙事歌显然是为哑剧表演用，有许多还明显地要求有舞蹈。常常有一个叠歌，想必是由合唱队唱的，至少在较早期的例子中是如此。此外，尤其是在南方，他们写作爱情歌曲，这一题材特别适合于南方吟唱诗人。也有政治题材和道德题材的歌曲，还有一些歌曲的歌词是辩论或争论，焦点往往是骑士或宫廷爱情的微妙关节。宗教歌曲为北方特有，最早出现于13世纪晚期。这许多大的类型又各有自己的小分类，每一分类在题材、形式和处理上都遵循严谨的程式。



《阿拉斯尚松曲集》中彩饰画上的亚当·德·拉·阿莱的肖像；该曲集收有他的六首尚松。民间传说"是驼背亚当作的歌"。他的祖先是阿拉斯人，有"驼背"之称。(阿拉斯市立图书馆供图。)

田园恋曲(pastourelle)是一种受人喜爱的体裁，属于戏剧叙事歌一类。田园恋曲总是叙说这样的故事：骑士向牧羊女求爱，牧羊女半推半就。也有牧羊女呼救，她的兄弟或情人闻声冲来将骑士赶走，免不了厮打一番。在最早的田园恋曲中，叙述都是独白，但下一步自然而然地发展成骑士和牧羊女之间的对话。后来对话不仅唱，而且还带表演。如果加上一、两个插段，又如果赶来营救的牧羊人带上一群村夫，演出中加一些歌曲和舞蹈助兴，结果就形成一出小小的音乐剧。

NAWM 9 亚当·德·拉·阿莱，回旋诗《罗班我之所爱》，取自《罗班和马里翁的游戏》⑥

最后的也是最杰出的一位吟唱诗人亚当·德·拉·阿莱作于1284年前后的《罗班和马里翁的游戏》是音乐剧中最著名的一部。很难说剧中歌曲究竟全部出自亚当本人的手笔，还是借用了一些流行尚松。其中有几首有复调配乐。

马里翁在《游戏吧，罗班我之所爱》开始处所唱的那首带有合唱叠歌的歌曲是这类曲调性较强的歌曲的典型。这是一首单声部回旋诗，呈ABaabAB形式(每一乐句以一个不同的字母表示，大写表示合唱，小写表示独唱)。

田园恋曲和其他叙事歌曲是贵族改编民间素材而成，普罗旺斯爱情歌曲则相反，一开始就是贵族的。有许多公然色情的作品，有些则用优雅的爱情来掩饰色情，把它表现为一种比肉欲神秘的情欲。它的对象当然是一个有血有肉的女人，通常为有夫之妇。情人照例总是审慎、尊重、谦恭地从远处仰慕她，更像一位崇拜者，满足于为他心中的爱人、梦寐以求的对象受苦。那位贵夫人则被刻画成冷漠、沉静、高傲、可望而不可及，如果她纡尊降贵报偿那位忠实情人，反而同她的性格不符。因此写风流韵事是虚，细腻风趣地刻画情势是实。有意思的是，吟唱诗人歌颂童贞女马利亚的歌曲所采用的风格、语汇、有时包括旋律，竟然和歌颂尘世爱情一样。

南北吟唱诗人旋律的技巧 南北两种吟唱诗人歌曲的旋律一般都是按

歌词音节配置，偶尔有一些短小的花唱音型，大多在一行的倒数第二音节上，如 Can vei（《我看到》，NAWM 7）中所示。演唱时可能会增加一些旋律装饰；从一个诗节到另一个诗节，旋律会有所变化。12 世纪女吟唱诗人迪亚伯爵夫人所作 A Chantar（《我要唱》，NAWM 8）就是这样的旋律；歌唱者从一个诗节转到下一个诗节时即兴加点内容。音域很窄，一般不大于六度，几乎从不超出八度。调式主要用 I 和 VII，加上它们的副调式；这些调式中的某些音可能由歌唱者加以半音的变化，结果几乎相当于现代的小调、大调。这些歌曲，尤其是现存的最古老的旋律，其节奏难以完全断定，因为谱上没有标明音符的相对时值。有些学者认为这类歌曲唱起来节奏自由而无定规，就像谱上所示。有些学者却相信它们有相当规则的节奏，旋律则大致按照歌词中的重音和非重音音节而采用长音和短音。在这个问题上的意见分歧可以从例 2-10 中同一乐句的 5 种不同的今译本中看出来。

NAWM 7　贝尔纳·德·文塔多恩：《我看见云雀扑打着翅膀》
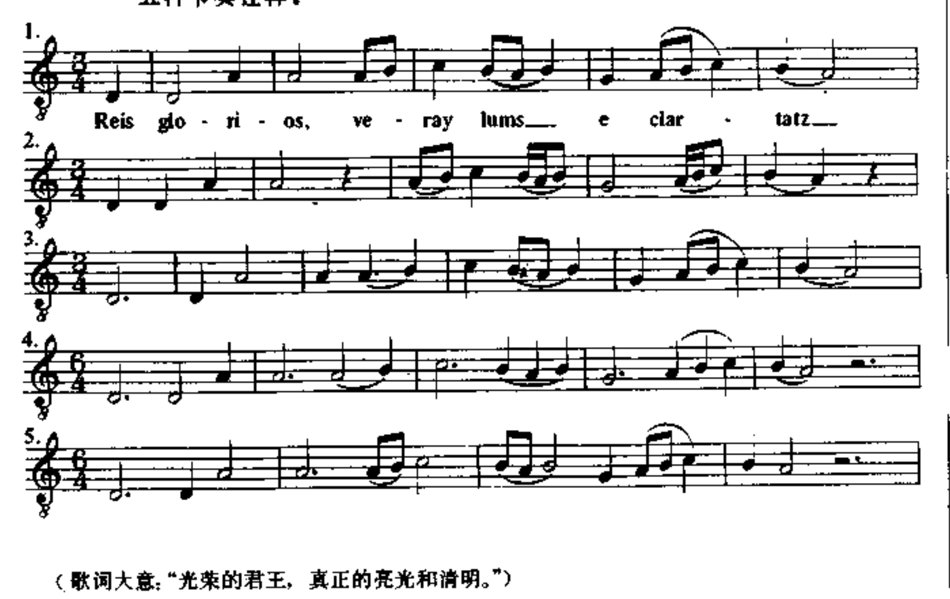
保存得最好的歌曲中有一首《我看见云雀扑打着翅膀》，是吟唱诗人贝尔纳·德·文塔多恩（约 1150—约 1180）所作，共 8 节，前二节表达出这类曲目主要题材的情思绵绵的特色。⑥

Can vei la lauzeta mover	我看见云雀扑打着翅膀，
de ioi sas alas contral rai	欢快地迎着太阳的光辉，
que s'oblid e.s laissa chazer	内心欣喜若狂。
Per la dousor c'al cor li vai	上下翩跹，心迷神醉，
ai! tan grans enveya m'énve	啊，对那些人我多么妒嫉，
de cui qu'eu veya Jauzion	他们沉浸在欢乐之中，
meravilhas ai, car desse	我无比惊奇的是，
lo cor de dezirer no.mfon.	我的心竟未立刻为情欲消融。
Ai, las! tan cuidava saber	啊，我以为自己多么理解爱情，
d'amor, e tan petit en sai	但实在对它一无所知；
car ea d'amar no.mposc tener	我苦恋着一位夫人，
celeis don ia pro non aura	她却绝不会同情我的单相思。

Tout m'a mo cor, e tout m'a me	我的心和我的一切都被她带走,
e se mezeis e tot lo mon	还带走她自己和整个世界;
e can sem tolc, nom laisset re	她离我而去, 我已一无所有,
mas dezirer e cor volon	空怀向往和满腔眷恋。

这是一首分节歌, 除最后一节外, 每节各有8行, 按ababcdcd押韵, 每一行8个音节。音乐属通谱体, 各诗节有各自的音乐, 虽然第七行部分地重复第四行。旋律显然用调式Ⅰ, 第一乐句从d上行至a, 第二和第三乐句从a上行至d′。

例2-10 吉罗·德·博乃尔(1173—1220),吟唱诗人的旋律:《光荣和君王》,五种节奏诠释。



(歌词大意:"光荣的君王, 真正的亮光和清明。")

北方吟唱诗人歌曲中的乐句几乎总是段落分明,而且相当短小(在今译本中为$\frac{3}{4}$拍子的三、四、五个小节), 旋律轮廓鲜明易记。南方吟唱诗人的旋律不那么段落分明, 常常许人以比较自由的节奏处理。可以笼统地说, 北方吟唱诗人的歌曲与法国民歌相近, 分句风趣而不规则, 南方吟唱诗人的歌曲则略为精美, 节奏型略为复杂。

短小而富有特色的乐句的重复、变奏和对比, 很自然地产生一种多少

有点独特的曲体模式。许多南北吟唱诗人旋律都是先重复开始乐句或乐段，然后才以自由风格进行下去。但总的说来在手抄的原始资料中，这些旋律并不像某些现代曲集中所标示的名称那样可以明确分类。事实上这些标示形式的名称只确切地适用于歌曲的诗体而不是音乐的曲体。14世纪，这些单声部曲调中有一些被用入复调作品，开始熔铸成叙事歌、维勒莱和回旋诗(这些曲式将在第四章介绍)等特定模式，其中吟唱诗人的旋律多半只有个大概的轮廓。乐曲重复时发生变化，可以听到一些与以前的旋律影影绰绰的相似之处和难以捉摸的回声，但主要的印象是自由自在、浑然天成和明明白白的朴实无华。

NAWM 8 贝阿特里兹·德·迪亚伯爵夫人，坎索分节歌《我要唱》

在这首坎索分节歌中有四个清晰的旋律组成部分，按ABABCDB方式排列。所有诗行均用阴性结尾，只有一行例外。旋律显然采用调式Ⅰ，在A与B两个乐句中呈现出这一调式的特征型五度d′—a′和结束音d。像采用这一调式的素歌旋律一样，这里的旋律也下行一个音而到c′。歌唱者一方面应该保持曲调的轮廓，一方面应该每唱一个新的诗节变化一下旋律。

大约过了一个世纪以后，一则传纪故事讲到："德·迪亚伯爵夫人贝阿特里兹是一位美丽善良的妇人，是纪尧姆·德·普瓦蒂耶尔的妻子。她与朗博·多朗热相恋，写了很多优美动听的关于他的歌曲。"但这一说法很可能是没有事实根据的。

北方吟唱诗人的歌曲很多都有叠歌，即歌词中反复的诗行或成对诗句，通常导致相应乐句的反复。叠歌是一个重要的结构要素，带叠歌的歌曲可能是从舞蹈歌曲演化而来，叠歌原先就是所有舞蹈者合唱的那些段落。当这些歌曲不再用于伴舞以后，原来的叠歌可能就用入独唱歌曲之中。

南方吟唱诗人的艺术是德国一种骑士风度的诗人乐师流派即恋诗歌手(Minuesinger)的原型。他们在其恋歌(Minnelieder)中所唱的爱情(Minne)甚至比吟唱诗人的爱情还要抽象，有时有着鲜明的宗教色彩。其音乐相应地更为稳重严肃，有些旋律采用教会调式，有些则转而采用大调。

从歌词的节奏可以大致推测，大部分曲调都是三拍子。分节歌像在法国一样常见。不过旋律通过乐句的重复而组织得更为严密。

NAWM 10　维茨劳·冯·吕根，《我一直在想》

在维茨劳·冯·吕根亲王的这首歌中，每一诗节由10行诗组成，旋律型的音乐形式比诗韵布局具有更大的重复性：

诗韵	aab/ccb/deed
旋律	AAB/AAB/CAAB

在大多数法国南方吟唱诗人的歌曲中，诗歌比曲调更为严密有序。德国恋歌的歌词中有着深情地描绘风和日丽明媚春光的段落，还有黎明之歌或守望者之歌，那是替情人们放哨的挚友唱的，提醒情人们黎明已经来临，法国人和德国人都写献身宗教的歌曲，有许多是受十字军启示而作。

名歌手(meistersinger)　将近13世纪末，法国北方吟唱诗人的艺术越来越多地在有教养的中产阶级市民中流传，而不再像早期那样以贵族为主。14、15、16世纪中在德国也发生一个类似的过程。名歌手最后继恋诗歌手而起。他们是城市中古板的小商人和手艺人；瓦格纳的歌剧《纽伦堡的名歌手》描写了这些人的生活和组织情况。歌剧的主人公汉斯·萨克斯在历史上实有其人，是16世纪的一位名歌手。

虽然名歌手的曲目中不乏杰出之作，但他们的艺术受清规戒律的限制，因此名歌手的音乐与恋诗歌手的音乐相比显得生硬而缺乏表情。名歌手的行会历史悠久，直到19世纪才最后解体。

除单声部世俗歌曲外，中世纪还有许多并非供教会用的单声部宗教歌曲。这些歌曲表达个人的虔诚，歌词用方言，旋律乐汇似乎同样程度地得自教会圣咏和流行民歌。

NAWM 11 汉斯·萨克斯:《因大卫忠诚坦率》

萨克斯的艺术有一些优秀范作留传下来，其中最美妙的就是这首作品，它评述《圣经》《撒母耳记》(上)第十七章以下所述大卫与扫罗不和的故事，采用一种在恋歌中常用而又被名歌手继承下来的形式，德文称为Bar(巴歌体)，呈AAB式，即歌词中一个诗节的前两个单元重复采用同一旋律句A(称为“柱句”)，而剩余部分B(称为“歌尾”)一般比A长，并有新的旋律素材。这一模式也是普罗旺斯的“坎索分节歌”的基础。像坎索分节歌一样，在巴歌体的“歌尾”将近结束处有时也重复整个“柱句”或其中一部分。《因大卫忠诚坦率》一曲便是这种情况，“歌尾”结束时重复整个柱句旋律。

其他国家的歌曲 现存为数不多的13世纪英国歌曲表现出各式各样的情绪，说明当年的音乐生活远比今天可能设想的面要广泛得多。1250—1280年间由西班牙国王阿尔方索·埃尔·萨比奥主持汇编的一部装帧华丽的手抄本中保存着四百余首单声部坎蒂加(cantiga)，即赞美圣母的歌曲，在很多方面与南方吟唱诗人的音乐类似。同一时代的意大利单声部歌曲劳达赞歌(laude)，音乐通俗而充满活力，是非神职人团契和悔罪者游行时唱的。与劳达赞歌有关联的是14世纪德国的鞭笞派教徒歌曲(自笞歌)。13、14世纪的悔罪热过去之后，劳达赞歌仍在意大利流行(很大程度上受到黑死病浩劫的影响)，歌词最后配上复调音乐。

中世纪的器乐和乐器

中世纪的舞蹈不仅伴以歌曲，还伴以器乐。埃斯坦比耶(estampie)是一种舞蹈音乐，现存几首13、14世纪的英国和欧洲大陆的例子，有单声部的，也有复调的，分若干段，每一段都有重复(比较“继叙咏”)。第一次陈述以“开放的”终止(即不完全终止)结束，重复的陈述以“闭合的”终止(即完全终止)结束。一首埃斯坦比耶通常自始至终采用同样的开放与闭合结尾，结束前几段也相似。在一部14世纪意大利手抄本中有一种埃斯坦比塔(istanpita)，是从法国埃斯坦比耶衍生而来的略为复杂的变体。

埃斯坦比耶是早在13世纪以前肯定就有的一套器乐曲目的最早例子。在中世纪早期，除了与歌唱和舞蹈有联系的器乐外，未必还有什么器乐。但如果认为这一时期只有声乐，那是绝对错误的。

NAWM 12　帕拉曼多的埃斯坦比塔

这首埃斯坦比塔共分5段，第一段最清楚地表现出这一曲式的特征。同样的音乐两次出现，第一次用开放的结束，第二次用闭合的结束。第二、三两段用这同两个结束，还借用第一段结束前的16小节。第四、五两段除开始8小节外，其余部分的音乐相同；当然，开放和闭合的结束也相同。

罗马的里尔琴(lyre)一直用到中世纪，但最古老最典型的中世纪乐器是竖琴，于9世纪前不久从爱尔兰和不列颠引进欧洲大陆。中世纪主要的弓弦乐器是轮擦提琴(vielle或Fiedel)，它有许多不同名称、不同形状和不同大小，是文艺复兴时期的维奥尔琴和现代小提琴的原型。13世纪的轮擦提琴有五根弦，其中一弦通常发持续低音。这是人们描写戎格勒时提到最多的乐器；戎格勒可能就是用它来伴奏歌唱和朗诵的。另一种弦乐器是大轮擦提琴(organistrum)。据10世纪一篇论文所述，这是一种三弦轮擦提琴，用转轮磨擦而发音，转轮则以曲柄转动，不用手指而是用一套木杆按弦。在中世纪早期，大轮擦提琴显然是一种大型乐器，需要两人演奏，用于教堂中。13世纪以后退化为较小形式，现代的赫迪-格迪琴(hurdy-gurdy)即由它演变而来。

索尔特里琴(psaltery)是中世纪常见的乐器，属齐特琴类。演奏时或拨弦或击弦，后者更多，是羽管键琴和楔槌键琴的远祖。琉特琴早在9世纪即已问世，由阿拉伯征服者带到西班牙，但在文艺复兴以前并未在其他国家普遍应用。还有笛(包括竖笛和横笛)和双簧管类的簧乐器肖姆管(shawm)。喇叭只有贵族阶层用。风笛是一种普遍演奏的民间乐器；鼓到12世纪开始应用，主要是为唱歌和跳舞打拍子。

在中世纪，除了教堂中的大型管风琴外，还有两种小型的，即便携式和固定式管风琴。便携式体积很小，可随身携带，有时就用一根皮带挂在

演奏者颈部。它只有一排音管，右手按键，左手拉风箱。固定式亦可携带，但演奏时必须放在桌上，还要有一助手拉风箱。



乐师在演奏赫迪-格迪琴，见于阿尔方索·埃尔·萨比奥的《圣马利亚坎蒂加曲集》中的彩饰画。该曲集共收1250—1280年间的歌曲400余首，叙述圣母所行奇迹。赫迪-格迪琴的弦线靠一个涂了松香的木轮摩擦而发音，木轮由曲柄转动(藏于埃尔·埃斯科里亚尔的圣洛伦索皇家隐修院)。

上述乐器大多从亚洲经拜占廷或通过北非和西班牙的阿拉伯人引入欧洲。它们的早期历史已不可考，名称也往往前后矛盾，混淆不清。再说，由于没有行家的精确描述，很难断定画家所画的乐器是实有其物还是凭想象而作；当诗人们描写不寻常的器乐重奏(这是常有的事)时，又究竟有几成是陶醉于幻想？但可以肯定，中世纪的音乐要比音乐手抄本所提示的明快得多，乐器的色彩也更为斑驳陆离。

从12世纪开始，作曲家越来越心驰神往于复调音乐。吟唱诗人的单声部歌曲是封建上层阶级的特殊的艺术表现，主要是有才华的业余音乐家而不是专业作曲家的作品。恋歌以及半世俗性的宗教坎蒂加和劳达赞歌亦都出自业余爱好者手笔，业余爱好者作曲时大抵倾向于保守的风格和乐汇。单声部音乐——歌曲与舞曲——继续在欧洲演出，直到16世纪晚期；但除纪尧姆·德·马肖外，13世纪以后极少第一流专业作曲家写作单声部音乐。因此我们接下来就要讨论复调音乐的崛起及其在中世纪的第一次繁荣。

① 基督教周年中的主要节期为：

基督降临节，从圣诞节前第四个星期日开始；

圣诞节，包括主显节前的12天；

主显节(1月6日)及其后几星期；

大斋节前期，始于复活节前9星期；

大斋节，自大斋首日至复活节；

复活节节期，包括耶稣升天节(复活节后40天)；并延续至五旬节(即圣神降临节)；

圣神降临节，即耶稣升天节后10天或复活节后7星期；

天主圣三节，自五旬节后第一个星期日到基督降临节开始。基督降临节和大斋节有时称作悔罪节期。

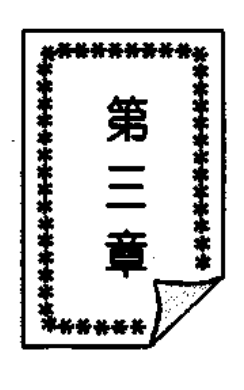
② 参阅亚当·帕里编订的《荷马史诗的形成：米尔曼·帕里论文集》(1971)和艾伯特·洛德的《故事咏唱人》(1960)。又参阅利奥·特雷特勒的《荷马与格里高利：史诗与素歌的传授》(MQ 60，1974)。

③ 摘自利奥·特雷特勒《荷马与格里高利：史诗与素歌的传授》(MQ 60，1974)。

④ 参阅理查德·克罗克的论文《附加段假设》(MQ 52，1966)和《中世纪早期继叙咏》(加州大学出版社，1977)。

⑤ 文艺复兴时期的论文如莫利的《简易音乐入门》(1597)以及甚至更晚的富克斯的《艺术津梁》(1725)中仍用这种对话形式。

⑥ 原歌词及其英译摘自亨德里克·范·德·韦夫的《吟唱诗人的尚松》(1972，乌德勒支)。书中举同一旋律在五种不同资料中的形式，可见资料诠释上有惊人的一致性。两个字母之间的点，例如e.s，代表缩约词。



复调音乐的萌芽和 13 世纪的音乐

早期复调音乐的历史背景

11 世纪在西方历史中至关重要。1000 至 1100 年间整个西欧经历了经济复苏，人口增长，荒地开垦，现代城市的崛起；也目睹了诺曼底人对英国的征服，西班牙人从穆斯林手中阔步迈向恢复，第一次十字军东征；出现了文化复兴，希腊文和阿拉伯文著述的最早翻译，大学和经院哲学的萌芽，罗马式建筑的兴起。地方语文学作品的发展，标志着西方文化的独立，西方教会与东方教会于 1054 年最终分裂也是文化独立的象征。

11 世纪在音乐史中也同等重要。在此期间某些变化露出端倪，其最终结果是赋于西方音乐许多基本特征，使之有别于世界其他各地的音乐。这些变化归纳如下：

(1)作曲缓慢地取代即兴表演成为创作音乐作品的方式。即兴表演，不论何种形式的，在大多数音乐文化中都是正常的创作方式，在西方，直到 9 世纪前后可以说是唯一的创作方式。一劳永逸地创作旋律而不是每次都根据公式重新即兴表演，这种想法逐渐产生了。从此，乐曲可以说是以我们现在心目中的那种方式“存在”，脱离了任何特定的表演。

(2)创作的乐曲可以口授言传，在传播过程中可以有所改变。记谱法的发明使人们可以用明确的形式把音乐记写下来，并按谱学习。换言之，记谱法是一套指令，无论作曲家是否在场都得照此表演。于是作曲和表演变成分开的活动，不像从前那样集中于一人，表演者的职能是充当作曲家和听众之间的媒介。

(3)音乐的构成开始变得更有意识，服从于某些条理，法则，如8个调式的理论或节奏和协和音程的规则；这些原则最终形成体系并在论文中阐明。

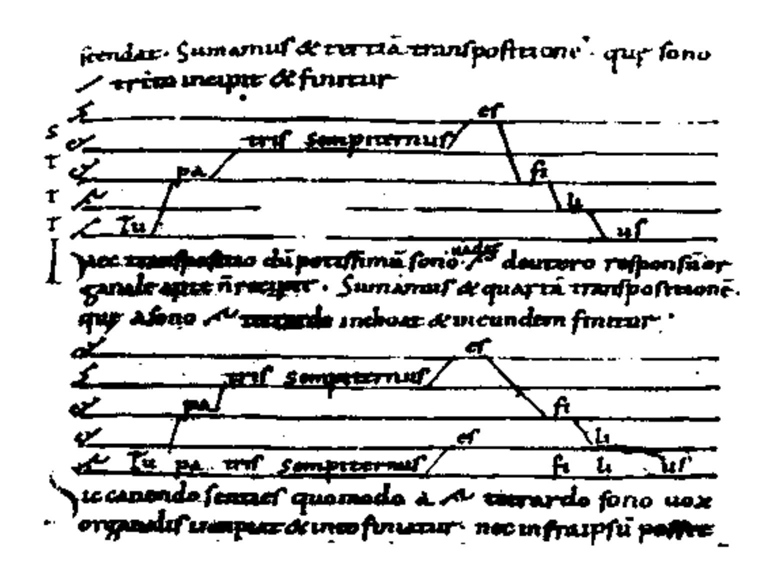
(4)复调音乐开始取代单声部音乐。诚然，复调音乐并非西方专有的，但是我们的音乐比其他各地的音乐更多地研究复调技巧。我们把复调作品发展到空前的地步，但也因此而忽略了其他高度文明民族(如印度和中国)的音乐以之为特征的节奏与旋律的细腻变化，这一点必须承认。

必须强调指出，我们所说的变化都是逐渐发生的，与过去没有突然的、断然的决裂。单声部音乐仍继续流行。单声部圣咏的一些最优秀范例，包括交替圣歌、赞美诗、继叙咏，都产生于12、13世纪。即兴表演在11世纪后并未绝迹，新的创作乐曲中有许多风格细节来自即兴实践(这是历来如此的)。虽然如此，回顾整个历史发展过程，我们可以看到正是在11世纪中，一种新的、截然不同的音乐体系的初级阶段开始呈现。在公元第一个1000年中，西方教会吸收了它从古代音乐和东方音乐中所能吸取的一切并化为己用。到公元600年前后，吸收和转化工作实际上已告成，此后的400年，素材经整理成为体系并传遍西欧各地。这一遗产未遭废弃，直到16世纪末以及还要迟些的时候复调宗教音乐中，除其他借用的素材外，也吸收了素歌。与此同时，复调业已开始脱离借用素材，脱离教会而独立发展。到16世纪作曲家已在开发新的表情领域并创造新的技巧来掌握这些领域；就音乐史而言，我们目前仍然生活在这一时期。

早期奥尔加农

有种种可靠的理由令人相信，复调在最早有精确的介绍之前久已存在于欧洲。可能主要用在非教仪圣乐中；也可能用在民间音乐中，以三度、四度或五度重叠旋律，加上不同程度的支声，即同时演奏(唱)同一旋律的加花的和不加花的形式。这种推测中的早期欧洲复调音乐已无从查考，但是9世纪末前后的文字中对一个声部以上的音乐有明确的描述，这肯定指的是已有的东西，而不是倡议什么新事物。这段描述见于一部佚名的论著《音乐手册》中；在一本与它有关的以对话方式写成的教科书《学习手册》中也介绍了两种截然不同的二音同响现象，都标以奥尔加农之名。在早期奥

尔加农的一个类型中，一个声部是素歌旋律，称主声部，另一个声部在下方五度或四度上重叠主声部，这两个声部或其中之一还可以进一步加以八度重叠。从这些论文中我们得知现存最早的奥尔加农技巧的优秀范例中实践与理论相结合的程度。

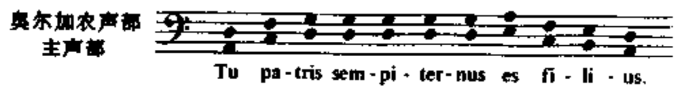


感恩赞圣咏的同一片段的两种移调译本，用达西亚记谱法(daseian notation,9 世纪和 10 世纪的一种记谱体系，用古希腊的“送气”符号来代表音阶中的各音——译注)，摘自《音乐手册》(约 900 年)第 18 章。左面的符号标志位于间内的音节的音高。第 2 行的例子说明在圣咏旋律下方即兴演唱一个奥尔加农声部时如何避免三全音。此图为 11 世纪手稿。(艾因西德伦，修道院图书馆。)

NAWM 13 《音乐手册》中的奥尔加农举例
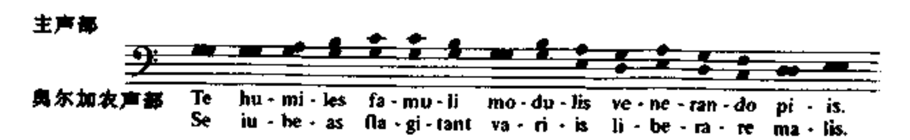
论著中所叙述的最简单的奥尔加农是素歌(主声部)伴以一个下方声部(奥尔加农声部)，共唱平行四度(13 a; 见例 3-1)。再增加两个声部作为装饰，分别重叠 2 声部奥尔加农中的两个声部。(13 b; 见例 3-2)

例 3-1 平行奥尔加农
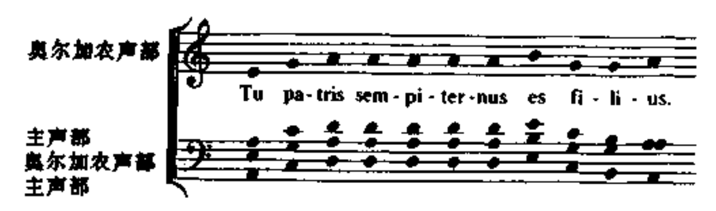


(歌词大意：你是圣父差遣的永生之子。)选自《感恩赞》。

例 3-3　斜向进行的奥尔加农



例 3-2　变化的四声部平行奥尔加农



(歌词大意：你谦卑的仆人唱着虔敬的旋律崇拜你，恳求你下令使他们摆脱各种罪孽。)选自继叙咏《在天之王》。

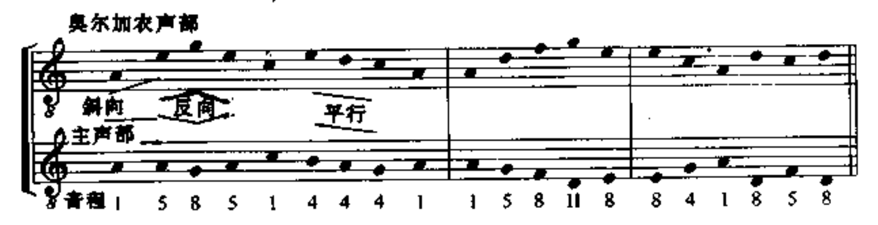
由于在有些旋律中唱平行四度的声部会遇上三全音，如在 Te humiles 一词的 les 音节上(13 c；见例 3-3)，因此设计了一条规则，禁止奥尔加农声部在这种情况下进行到 G 或 C 以下；声部宁可停留在一个音上，直到可以安全地用平行四度继续进行时。这一做法使奥尔加农声部略不同于素歌，同时响出的音程品种增多，而且并非全是被认可的协和音程。

虽然在 10 世纪没有理论家论述奥尔加农，11 世纪的圭多也不过提到它而已，然而在这段时期毫无疑问奥尔加农是有人(即兴)演唱的，同时唱出两个不同声部的这一做法似乎逐渐流行起来。初级阶段的奥尔加农(增加的声部只是在一个固定的音程上重叠原有声部)几乎没有得到发展，各种学习手册中提到它时不过是企图从理论上解释当时音乐实践中应用奥尔加农的某些现象，例证三个协和音程：八度、五度和四度。现存的 11 世纪谱例说明那时已迈出意义重大的步子，走向旋律独立和两个声部同等重要；反向进行和斜向进行已被视为正规。谱例 3-4 说明这一点。

到这时，奥尔加农声部常常位于主声部上方，虽然两个声部时常交叉，简单的节奏变化出现在奥尔加农声部中，这个声部有时唱两个音与主

声部中的一个音相对。在所有11世纪的奥尔加农中，协和音程是同度、八度、四度和五度；其他音程只是附带出现，作为需要解决的不协和音程处理。乐曲总是以素歌为基础，它的节奏也用素歌的节奏。


例 3-4 11世纪的奥尔加农



最古老最大型的奥尔加农风格乐曲集是两部11世纪的抄本，合称《温切斯特附加段圣咏集》，收集了温切斯特大教堂所用的带附加段的圣咏。两声部的音乐用没有谱线的纽姆符来记谱，因此，要测知精确的音程既困难又无把握，尽管有时一条旋律可能与后来用较精确的记谱法保存下来的另一条旋律完全相同因而可以复原。11世纪的复调配乐并不用于礼拜仪式的所有部分，主要用于常规弥撒的有附加段的部分(诸如《慈悲经》、《荣耀经》或《降福经》)，专用弥撒的某些程序(特别是《升阶经》、《哈利路亚》、《特拉克图斯》和《继叙咏》)以及日课的应答圣歌中。即使在那时，也只有原来圣咏中的独唱部分配以复调。因此在演唱时复调段落与单声部圣咏段落轮流出现；复调段落比较难，由几个独唱者唱，单声部圣咏则由整个唱诗班同度齐唱。

NAWM 14　奥尔加农：Alleluia Justuo ut palma《哈利路亚，正义犹如棕榈树》

本例收在论文集《如何写作奥尔加农》中，文集保存在米兰安布罗斯图书馆的一份1100年前后的抄本中。这个曲子大部分是一个音对一个音的复调，奥尔加农声部主要在圣咏上方，但偶尔交叉至下方。可以看到几种进行法：从八度或同度反向进行到四度或五度，特别是在一个乐句的开头，在乐句的结尾处则相反；乐句之内用平行四度或平行五度或二者混用；六度进行到八度、三度进行到同度，作为终止

手法，不仅用在歌词的末尾，也用来结束奥尔加农的各个段落。

到11世纪末，复调已经发展到作曲家能够用斜向进行和反向进行来结合两条在旋律上独立的线条。由于发明了用线谱明确音高的方法，同时唱出的音程被固定下来了。但仍有两个要点有待解决：结合两条或两条以上在节奏上独立的旋律的技能；精确记录节奏的方法。

复调的发展加速了记谱法的发展。只有一条旋律时，表演时音高和节奏可以有一定的伸缩余地；但是当两条或两条以上的旋律按照写就的乐谱一起奏或唱时，不仅音高必须写明，还必须设法表明各种节奏关系。

华丽奥尔加农

12世纪初出现一种新型奥尔加农。例子保存在西班牙西北角圣地亚哥·德·孔波斯特拉修道院的一部手稿中和法国中南部利摩日的圣马第亚修道院的一些手稿中。在这种(有种种叫法："华丽的"、"花唱的"、"阿基坦"、"圣马第亚")奥尔加农中，原素歌旋律(或奏或唱)总是在下面的声部；但是每个音拖长使上方(独唱、奏)声部可以用长度不同的乐句来与之相配。上方声部是自由而不受节奏拘束地唱出来，还是服从于一定的节奏型，并非总能从记谱上看出。不论哪种情况，这种新的奥尔加农显然不仅大大增加乐曲的长度，而且使下方声部失去原来作为清楚的曲调的特点，变成一连串单个的音符，更像"持续低音"——这种手法在东欧某些民间唱法和许多非西方音乐体系中是常见的。很清楚，这是一种可能源自即兴表演的风格，而且也许确实如此；各种手稿中的不同写法或许就是在即兴演唱时记录下来的。下面一个声部叫做tenor(固定声部)，源自拉丁文tenere，意即"支承"；直到15世纪中期之后这个字一直用来指复调乐曲的最低声部。

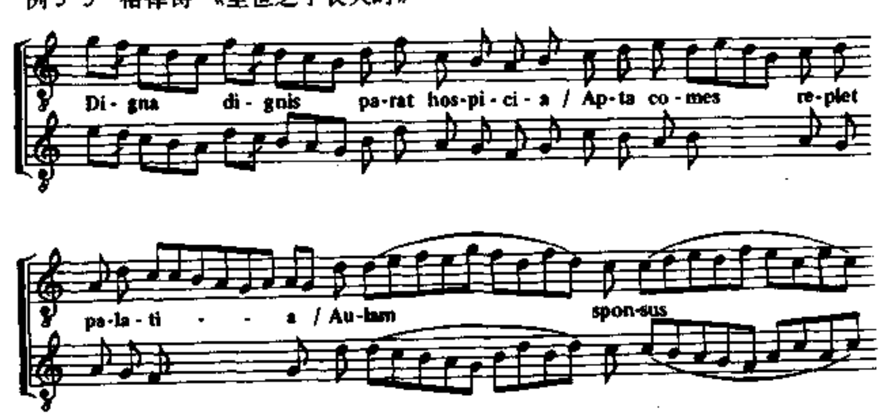
严格地说，奥尔加农一称只指其中低声部为长音的风格；当两个声部后来以相似的有量节奏进行时(如在12世纪和13世纪初期所见)，通用的中世纪术语是迪斯康特(discant)。华丽奥尔加农最初用于两声部织体中，又称"二重"奥尔加农或"纯"奥尔加农。引伸开来，奥尔加农后来有了其他的意义：它有时用以泛指直到13世纪中期前后的所有以圣咏为基础的复调音乐；也用作一类乐曲的名称(就像现代的奏鸣曲一称)，因此我们能够

说某作曲家的一首奥尔加农或几首奥尔加农；最后，奥尔加农也是个作乐器解的拉丁词，特指管风琴。切勿混淆这些不同的意思，如果莱奥南的同时代人称颂他是Optimus organista，他们并非说他是“卓越的管风琴家”，而是称他为“卓越的奥尔加农作曲家”；亦即创作我们现正在讨论的那类作品的作曲家(参见第103页上的花边插段)。

NAWM 15　格律诗:《Senescente mundano filio 尘世之子长大时》

这一格律诗像大部分乐曲一样，既是一个音对一个音，又是华丽奥尔加农写作法。虽然两个声部音域相似而且都很活跃，下面声部的旋律中心比较清晰，因此可能是构思在先，上面的声部则装饰性较强。反向进行显然受到偏爱，出现平行音程时，多半是三度和六度，而且被允许相当自由地出现在非平行进行中，虽然开始和结束诗行时几乎总是用五度、八度和同度。二度加七度可以作为倚音式装饰音，但是两个声部在哪些地方走到一起是根本无法肯定的，因为在节奏方面记谱不明确。圣马第亚奥尔加农的突出特征之一是用旋律模进时既有平行进行也有反向进行，如例3-5。

例3-5　格律诗·《尘世之子长大时》



(歌词大意：准备贵宾配住的客房。可心的佳偶知道在那里等候。新郎从大门进入大厅。)

资料来源：法国国家图书馆，萨拉·安·福勒的今译，见《11、12世纪的阿基坦复调》，伯克利加州大学博士论文，1969。

圣马第亚奥尔加农的歌词主要是“天主降福”附加段和有韵律、押脚韵，根据重音定节奏的拉丁文格律诗(versus)。附加段音乐的两个声部照例歌词相同；偶尔下方的声部用原来的素歌歌词，而上面的声部唱为附加段歌词所配的旋律。拉丁文格律诗则是新创作的歌词，因此这类复调中有些是最早的不以圣咏为基础的作品。

圣马第亚奥尔加农的最典型风格是上方声部的几个音与下方声部的一个音相对，亦即花唱奥尔加农或华丽奥尔加农。这类奥尔加农可以根据一种不标明两个声部中的音符的相对时值记谱法来演唱。两个声部的写法是一个在另一个之上(总谱记谱法)，整齐地垂直排列，谱上用直线划分乐句；两个独唱者，或一个独唱者和一组齐唱不会一不留神就唱错声部。但是对于节奏结构比较复杂的乐曲，例如，其中一条旋律或两条旋律都是用时值相对固定的长音和短音组成的有规律节奏型时，就不得不找一些办法来区别长音和短音，标明它们的相对时值。中世纪后期(及现代)的素歌记谱法不标明这一点；确实，他们没有感到有必要具体说明，因为直到12世纪圣咏的节奏显然或是自由的或是和歌词节奏完全一致。南北吟唱诗人的旋律也能用素歌记谱法，因为如果在表演时长时值和短时值之间有任何有规律的区别的话，它并不决定于记谱符号的形状而是决定于诗歌的韵律，和圣咏一样，这里也只有一条旋律线需要加以考虑。音的时值和节奏不明确，对于独唱和唱单声部歌曲都问题不大，然而有两条或两条以上旋律同时响出时，就可能造成混乱。即使在华丽奥尔加农中亦如此，因为至少有一个声部是花唱式的，还可能没有歌词；用音节式的歌词时，往往是没有规则节奏型的散文歌词。

节 奏 模 式

11、12世纪作曲家发明的记录节奏的体系足以应付各种复调乐曲之用，直到13世纪。这个体系立足于一个根本不同于我们现代记谱法的原理：不用各种式样的音符标记来表示固定的相对时值，而是用单音，尤其是音群的特定结合来标明不同的节奏型。到1250年前后，这些节奏型整理成6种节奏模式，照例只用编号来代表：

I. ♩ ♪　　IV. ♪ ♩ ♩.
II. ♪ ♩　　V. ♩. ♩.
III. ♩. ♪ ♩　　VI. ♪ ♪ ♪

可以看出，这些节奏型与法文和拉丁文诗歌的韵律音步一致。例如模式 I 相应于扬抑格音步，II 相应于抑扬格，III 相应于扬抑抑格，IV 相应于抑抑扬格。但是节奏模式和诗歌格律之间的联系也许是偶然的。模式 I 和 V 是实践中最常用的，II 和 III 也很常见，模式 VI 时常作为 I 和 II 的时值的分裂；模式 IV 是罕见的。

根据这一体系，从理论上来讲，用模式 I 写的旋律应该由 ♩ ♪ 型的数量不定的重复组成，每个乐句都结束在休止上，休止取代音型中的第二个音，如：

♩ ♪♩ ♪| ♩ ♪♩ 𝄾 | ♩ ♪♩ ♪| etc. 以此类推

然而在实践中，旋律的节奏要比上图所例示的灵活得多。音可以分裂成更短的单位，一个音型中的两个音也可以合二为一，还可以有种种办法求得多样化；用模式 I 写成的旋律可以在持续声部上唱出，持续声部可以是不严格定量的长音符，也可以是按照模式 V 组织而成：

♩. ♩. | ♩. 𝄽. | ♩. ♩. | ♩. 𝄽. | etc. 以此类推
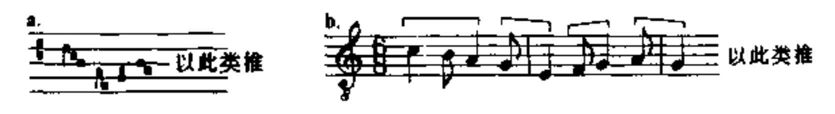
谱例 3-7 的上方声部是一条可以解释为用模式 I 写成的实际旋律。

这种节奏模式的基础是理论家称之为“完美”(perfectio)的三单位节拍。它允许任何模式和另一种相结合。但是即使在模式节奏开始失去它的支配地位后，在有量节奏的范围内，中世纪复调音乐直到 14 世纪仍是以三等分的“拍子”为主，所产生的效果犹如现代的$\frac{6}{8}$或$\frac{9}{8}$拍。

要求应用哪一节奏模式，是通过选用的音符以及音符的顺序来告诉唱歌的人的。连音符——源自素歌记谱法的复纽姆符的复合记号，表明二音、三音或更多音为一组——是传达这一信息的重要手段。例如，谱例 3-6 a 那样记写的一条旋律——一个三个音的连音符后面跟着一串两个音的连音符——歌唱者会用例 3-6 b 中的现代记谱法所表达的节奏来唱；换言之，例 3-6 a 中的特定的连音符序列对歌唱者发出的信号指示他用第一

节奏模式。其他节奏模式也用类似方式来表示。离开曲中占优势的节奏型，改变模式或重复一些音(这些在连音符中无法标明)等等，迫使人们修正这种记谱法，但变动过于复杂，在此不能一一详述。

例 3-6 用连音符表明节奏模式



圣母院奥尔加农

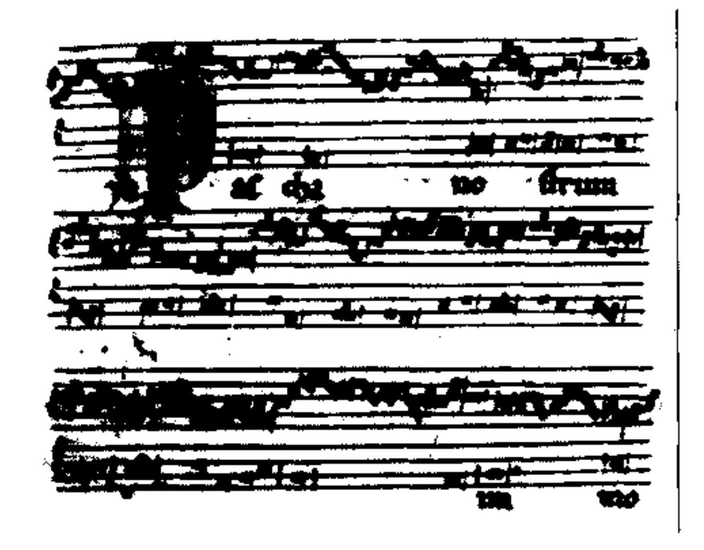
切勿认为节奏模式体系发明于一朝一夕，也不要认为先发明体系然后遵照它写成乐曲。事实恰恰相反：这一体系及其记谱法是在 12 世纪和 13 世纪初逐渐发展起来以满足当时活跃在巴黎、博韦、桑斯及法国中北部其他中心城市的复调作曲乐派的需要的。这一乐派中有两位作曲家是我们知其姓名的最早作曲家：诗人—音乐家莱奥南(约 1159—约 1201)和佩罗坦(约 1170—约 1236)，莱奥南是巴黎圣母院的修士，佩罗坦在同一教堂内工作。他们的作品加上同时代法国许多佚名作品，总称圣母院乐派的音乐。

12 世纪至 14 世纪中叶的全部复调作曲艺术主要在法国北部发展起来，散布至欧洲其他各地。圣母院乐派的作品是奥尔加农的登峰造极之作；法国其他地区、英国、西班牙和意大利也唱奥尔加农，但是与巴黎相比，不那么广泛，也不那么复杂，在巴黎可能时常有人在节日即兴演唱奥尔加农。弥撒和日课用的音乐的主体仍然是单声部圣咏，在收有奥尔加农和其他复调乐曲的同一些手稿中仍然可以看到新创作的单声部歌曲。

莱奥南 圣母院乐派的音乐和后来的 13 世纪音乐代表三种主要作曲风格或称类型：奥尔加农、孔杜克图斯和经文歌。莱奥南写了一套供教会整个一年用的两声部的升阶经、哈利路亚和应答圣歌，名为《奥尔加农大全》。原来形式的《奥尔加农大全》已不复存在，但是在佛罗伦萨、沃尔芬比

特尔、马德里及其他各地的各式各样手稿中尚有它的内容；其中有一些可以在现代版中或真迹复制本中见到。莱奥南的奥尔加农是为弥撒和日课中的应答圣歌的独唱部分谱写的。哈利路亚也是这样一首圣咏，而供复活节弥撒用的《哈利路亚，除免我罪的羔羊》不仅由他，也经过以后的作曲家们发展加工，成为追溯在这类圣咏上层层叠加的复调装饰的理想范例。

大事年表	
1163　巴黎圣母院奠基。	1209　阿西西的圣方济各(1182—1226)创立方济各会。
约1180—1201　莱奥南在巴黎享有盛名。	1215　大宪章签署。
约1190—1236　可能是佩罗坦的创作活跃时期。	约1260　科隆的弗朗科，《有量歌曲的艺术》。
1189　狮心王理查(1157—1199)即英国王位。	1284　亚当·德·拉阿尔(1230—1288)，《罗宾和玛丽昂的嬉戏》。



莱奥南为《哈利路亚，除免我罪的羔羊》作的两声部奥尔加农。其中包括在Pascha一字上的记谱含糊的——也许节奏是自由的——纯奥尔加农和nostrum一字上的迪斯康特克劳苏拉，两个声部都用模式节奏。NAWM 16 b是一种可能的今译本。(佛罗伦萨，梅迪契-劳伦扎图书馆。)

NAWM 16a—c　《哈利路亚，除免我罪的羔羊》：素歌和根据素歌写的早期复调作品
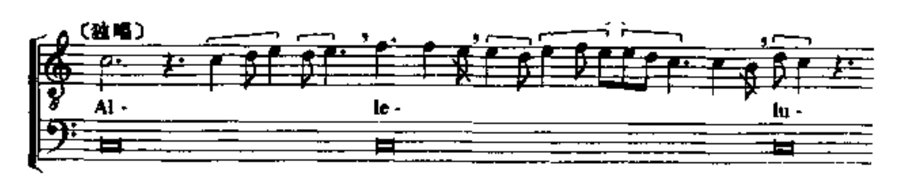
将莱奥南所谱之曲(16b)与原来的圣咏(16a)作一比较便可清楚地
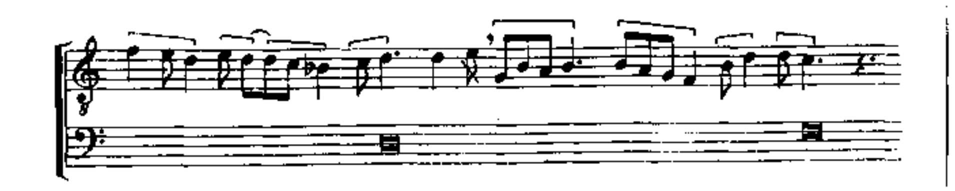
看出合唱部分仍是简单的素歌，独唱部分则用复调大加扩展。
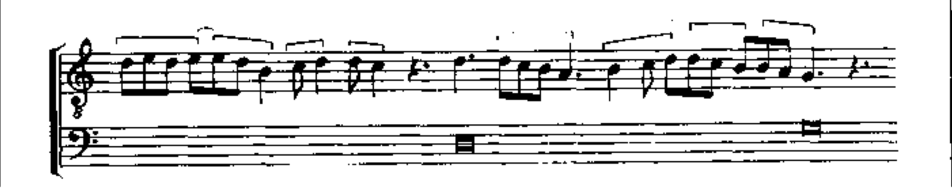
独唱	合唱	独唱	
二重奥尔加农	素歌	二重奥尔加农	迪斯康特
Alleluia——	Alleluia——	Pascha——	no—strum (花唱)
独唱(续)			合唱
二重奥尔加农	迪斯康特		素歌
immo—la—	(花唱)—tus(花唱)est		Christus
独唱	合唱		
迪斯康特	圣咏		
Alle—lu—ia	——		
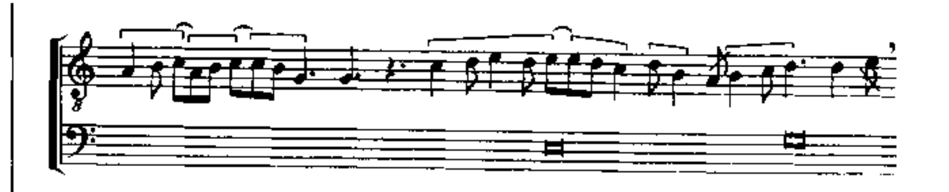
应答式咏唱中原有的曲式对比和音响对比扩大了。通过风格的细分，复调段落内构成进一步的对比。第一段，Alleluia的起调(例 3-7)乍看貌似早些时候的花唱或华丽奥尔加农：素歌旋律被拉长成为不定量的长音，构成固定声部。这真由一个人独唱吗？看上去更像是由一件弦乐器或管风琴演奏，或者至少由几个人唱，让他们可以在不同的时间吸气。独唱在固定声部的长音上方唱无歌词的花唱乐句，终止式和休止在不规则的间距上将它打断。
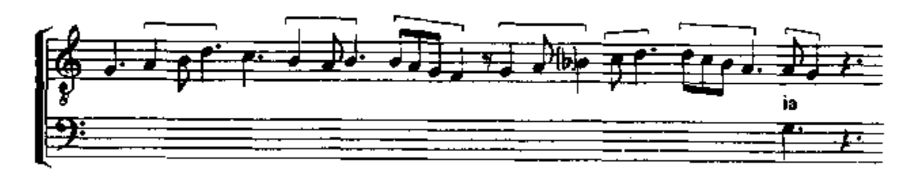
例 3-7　莱奥南，二重奥尔加农《哈利路亚，除免我罪的羔羊》中的第一段











资料来源：佛罗伦萨，梅迪契-劳伦扎图书馆。
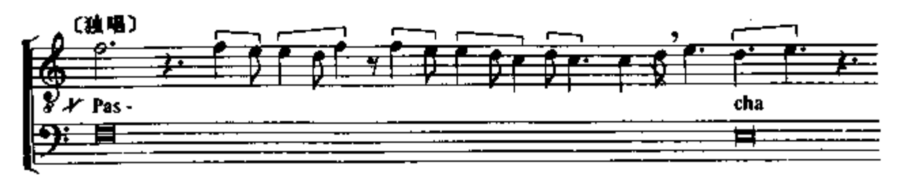
原谱见 98 页上的插图。仅有的两个单音符标记是长音符 和短音符 ，形状不一的连音符是长短音符的结合。在这种记谱法中，无论长音符还是短音符都没有固定的时值；它们的时值决定于上下文，决定于它们在音型中的位置。今译本上的括号或表示原稿上的连音符或表示附在一个单音长音符上的叫做conjunctura或currentes的菱形小音符的级进下行音群。附在连音符上的conjunctura用连线来表示。 记号代表搢㒩音(plica)，它是朝上或朝下的一短划，固定在单音符或连音符的最后一个音上。搢㒩音记号原指装饰音或经过音，在调式记谱法中用以将一个长音分为两个短音；它占用它所附于的那个音的时值。
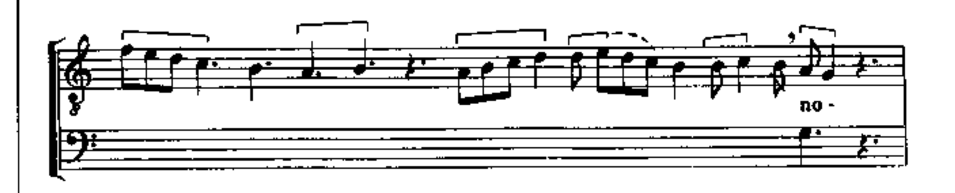
在现代译本中，这一上方声部(叫做第二声部，duplum)的音符的确切时值不能生搬硬套。模式记谱法中有些细节的诠释尚不能完全肯定；此外，希望得到的效果似乎是在一串缓慢变化着的持续长音上方作表情丰富的即兴演唱。第二声部究竟是按照有规律的节奏音型模式来唱，如谱所提示，还是用自由而非有量节奏来唱，学者之间仍有争执。总的旋律令人联想到源自即兴实践的风格。不分乐段的、结构相当松散的进行是很典型的。
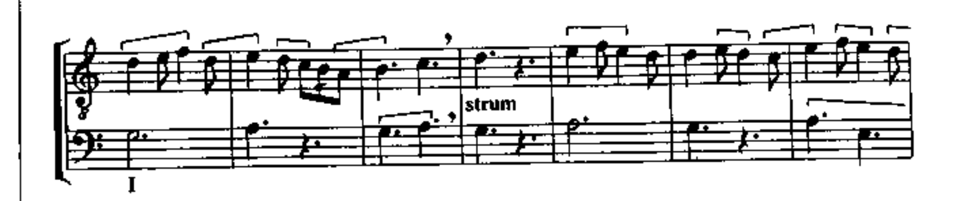
众人同度咏唱歌词Alleluia后，恢复用独唱的两声部织体唱诗篇中的诗节。但是从歌词nostrum起，听到一种大不相同的风格(例 3-8)。固定声部现在用严格的有量节奏来唱；以更短的音进行的上方声部同
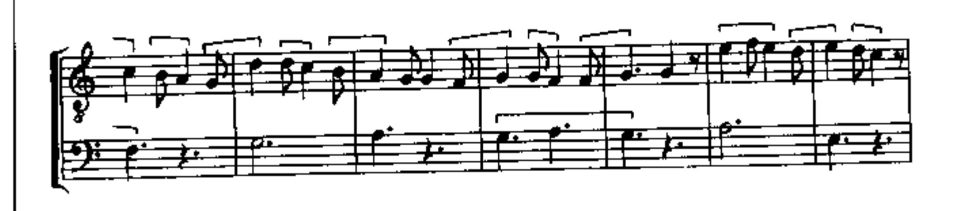
样呈现出节奏性更强的特征。两个声部都唱明确有量的时值，与前一段的灵活节奏适成对比。如上所述，所有声部都以有量节奏来唱的风格后来就叫做迪斯康特；它不排除偶而出现短短的花唱，特别是在终止式处，但是就大多数情况而言，两个声部都按照节奏模式进行。在纯奥尔加农和迪斯康特中，固定声部中新音出现时，通常伴有协和音程，较长的新音则伴以完全协和音程。在拉长的段落结束时，如Alleluia的lu和ia处，nostrum的no处，或est处，二度可以进行到同度，七度可以进行到八度，犹如现代的倚音音型。迪斯康特段落另外还有用休止加以组织的，休止把旋律断成易于掌握的短句。
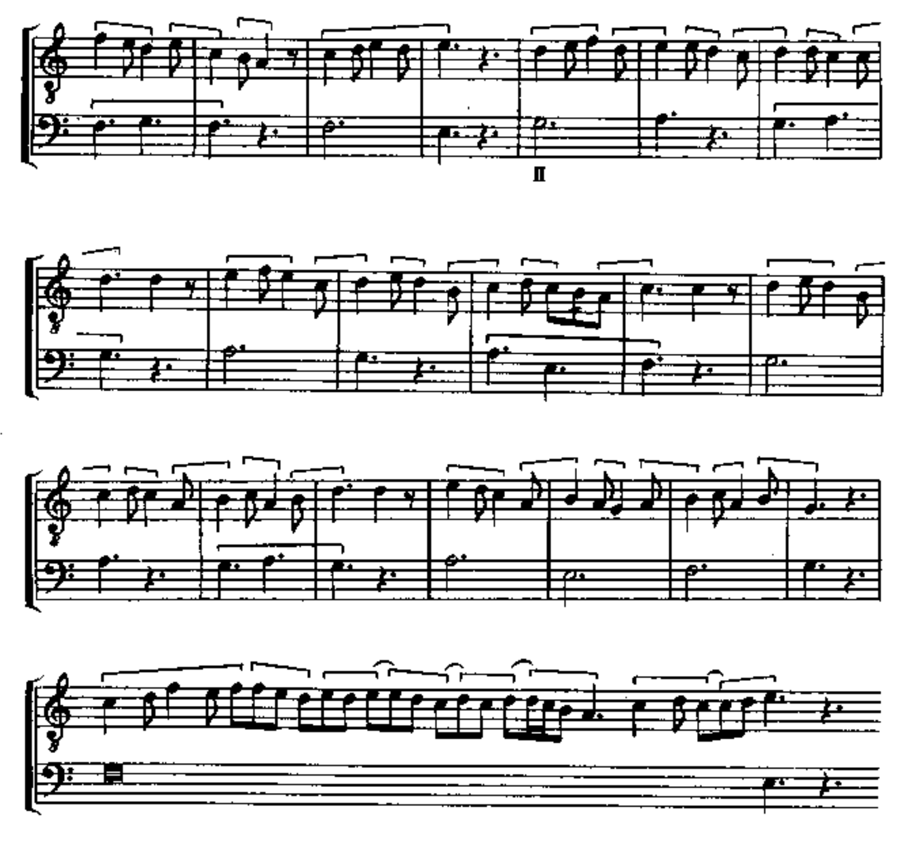
例 3-8　莱奥南，选自《哈利路亚，除免我罪的羔羊》的诗节的开端，包括在 nostrum 一词上的克劳苏拉











可以将nostrum一词上的克劳苏拉的唱法与NAWM 16 b中学者称之为W_2(沃尔芬比特尔；奥古斯特公爵藏书，海尔姆施泰特，1099)的抄本中的另一形式作比较。

选用奥尔加农风格还是迪斯康特风格，不得任意而为。有一条总的原则：如果是原来圣咏中的音节式段落或不很华丽的段落(换言之，每一个音节上的音符相对不多时)，用固定声部中长持续音的奥尔加农风格比较适宜；但是如果是圣咏中原已高度花唱的段落，固定声部就要进行得快些以免把全曲不适当地拉长。在圣咏中花唱较多的部分上构成并用迪斯康特写成的段落就叫做克劳苏拉。克劳苏拉段落分明，每段有明确的终止式。谱例 3-7 和 3-8 摘自佛罗伦萨的资料，这一资料中，这段《哈利路亚》有 3 个克劳苏拉：在nostrum上，正如我们刚才所见到的；在immolatus一词的latus上；在最后一次的Alleluia的lu上。这些克劳苏拉之间有奥尔加农风格的对比段落。在末一个迪斯康

特段落之后，合唱以这首奥尔加农的基础素歌《哈利路亚》中的最后几个乐句来结束全曲。

莱奥南风格的明显特征之一是新旧因素并列，华丽型奥尔加农经过句与更活泼的节奏强烈的迪斯康特克劳苏拉轮流出现并形成对比。随着13世纪的进程，纯奥尔加农逐渐被弃置，人们转而偏爱迪斯康特；在此发展过程中，克劳苏拉先变成近似独立的乐曲，最终演变成一种新的形式，即经文歌。

无名氏四世将莱奥南和佩罗坦的成就相比

据说莱奥南大师是最佳奥尔加农作曲家，他从升阶经和日课交替合唱集选编了这本奥尔加农巨著，从而使神圣的仪式更为精美。此书为人们所用，直至佩罗坦一世重编此书，他增添了许多优美的克劳苏拉或称点子，因为他是最佳的迪斯康特作曲家，至于在奥尔加农的细腻等方面，则不如莱奥南。

但是佩罗坦大师本人也创作精彩的四声部作品，如和声色彩丰富的《Viderunt》(视)和《Sederunt》(坐)；还有几首非常高雅的三声部作品如《Alleluia Posui adiutorium》(哈利路亚，奉献的圣殿)，《Nativitas》(耶稣诞生)等。他还创作了三声部孔杜克图斯如《Salvatoris hodie》(今天救赎)，二声部孔杜克图斯如《Dum sigillum summi patris》，甚至单声部孔杜克图斯〔简单孔杜克图斯〕以及另外几首作品如《Beata viscere》(肉体的幸福)等。

见杰里米·尤德金《无名士四世的音乐论文新译》，MSD41(诺伊豪森-斯图加特：AIM/汉斯勒版，1985)。

佩罗坦的奥尔加农 佩罗坦以及他的同时代人的作品可以看作是莱奥

南一代人所完成的事业的延续。佩罗坦没有改变奥尔加农的基本形式结构(同度圣咏和复调段落的交替)，不过在复调段落内部有一种不断使节奏趋于精确的倾向。不但华丽奥尔加农中的较古老的希腊史诗部分往往被迪斯康特克劳苏拉所取代；许多较早的克劳苏拉也换成另一种有明确程式化格式的所谓替换克劳苏拉(substitute clausulae)的段落。

佩罗坦的奥尔加农的固定声部是很有特色的，用一串多次反复的节奏相同的动机，通常相当于第 5 或第 3 节奏模式，在今译本中，这些固定声部产生明显的两小节或二的倍数的小节的双重组合，见例 3-8。此外，在佩罗坦的风格中，固定声部旋律的音比莱奥南的固定声部中的短，往往必须全部或部分重复，才能把段落拉到作曲者所希冀的长度。这两种重复(节奏动机的和旋律的)成为后来 13 世纪经文歌的曲式结构的一部分。在谱例 3-9 的第 7 和第 8 条中，固定声部用重复的相同节奏型，实际上预示了 14 世纪等节奏经文歌的技巧，关于等节奏经文歌，我们将在下章说明。
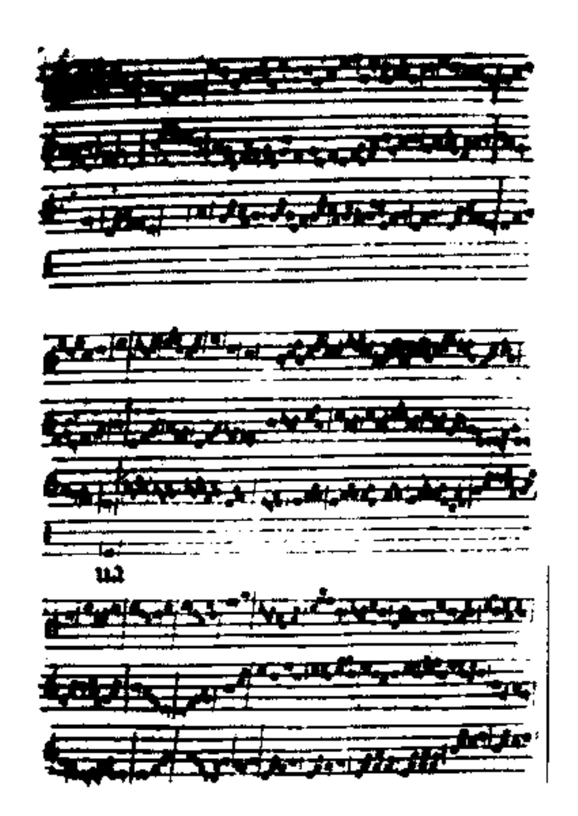
NAWM16d　佩罗坦(?)在nostrum一词上的替换克劳苏拉

佛罗伦萨手稿中nostrum一词上花唱时用的一段替换克劳苏拉可能出于佩罗坦的手笔。作曲家颠倒了节奏型的两个组成部分(把 ♩. ♩. 𝄽. ♩. ♩. 𝄽. 转成 ♩. ♩. ♩ 𝄾 ♩. ♩. 𝄽.)，并在上方声部中用第三节奏模式来取代第一模式。和原克劳苏拉中一样，固定声部旋律重复两次(见谱例 3-8，两次陈述分别用 I 和 II 标出)，但是在替换克劳苏拉中，重复没有从节奏型的第一个音开始。

佩罗坦以及同时代人的一个重大创新是把奥尔加农从两个声部扩到 3 个声部或 4 个声部。第二声部称duplum，第三、第四个声部相应地称作triplum和quadruplum。不仅声部如此，乐曲也用此称。三声部奥尔加农是佩罗坦时期的规范形式，长久受人喜爱；13 世纪后半叶的手稿中不乏其例，在一首长的三声部奥尔加农中有两种显然不同的风格，或相互杂混或交替出现。大多数三声部奥尔加农以固定声部中圣咏的持续长音起始，另两个声部在上方以有量节奏的乐句进行。这种风格与莱奥南的奥尔加农中持续音段落，即纯奥尔加农段落相似，但是它们和两个上方声部中的迪斯

康特一样有精确的节奏。约翰内斯·德·加兰迪亚写了一部论圣母院乐派的节奏的专著:《有量音乐》,他看到一种介乎二者之间的风格,称之为连钩式(copula),它像迪斯康特一样,上方一个或几个声部根据节奏模式组成,但是又像纯奥尔加农,最低声部中有持续长音。他还指出连钩式的另一个重要特征,音乐往往分为前句和后句。

在典型的佩罗坦奥尔加农中,纯奥尔加农式的开始部分之后紧接一个或几个迪斯康特段,其中的固定声部也是有量的,虽然不如上方声部进行得那么快。随着乐曲的进展,持续音风格的段落与迪斯康特风格的段落互相混合或轮流出现:后者照例相当于原来圣咏的花唱部分,持续音风格的段落则相当于圣咏中歌词按音节谱曲的部分。



佛罗伦萨手稿(收藏于梅迪契-劳伦扎图书馆内)中佩罗坦的四声部奥尔加农《Sederunt》(坐)的一页。上方三个声部用模式节奏,下面是一个持续的固定声部音。

NAWM17 佩罗坦,四声部奥尔加农:《Sederunt》(坐)

这段音乐供圣斯提凡节升阶经的应答圣歌的起句或第一个词用。
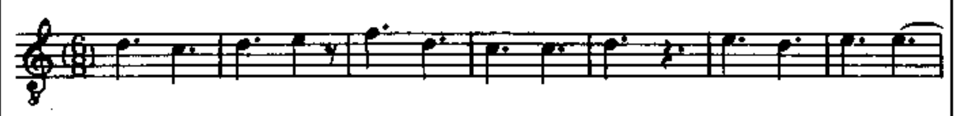
它是一段需20分钟方能演唱完毕的长曲的一部分。由于歌词不能为作曲者提供组织音乐的手段，他求助于抽象的纯音乐手法。手法之一是声部交换。在第13至第18小节第二声部和第三声部交换两小节的动机，使下方声部中三次出现同一音型，犹如固定音型。在第24至第29小节中第二声部和第四声部作类似的交换。此时有一条更长的线条在第四声部的第13至23小节和第二声部的第24至第34小节之间互换。同时第二声部的第13至第23小节等于第四声部的第24至第34小节。很明显，第24至第34小节在音响上等于第13至第23小节。大幅度的交换一定使歌唱者感到音乐更为有趣，但是听众只听到一个11小节的段落在重复着。更短的声部交换在《Sederunt》(坐)这一段中比比皆是，也有一个声部内的动机重复。经加兰迪亚评点，非常近似的乐句的连续特别引人注意，如第131至第134小节和第113至第116小节除关系相同外，还包含声部交换。

例3-9 《目前的日子》中Domino一词上的固定声部
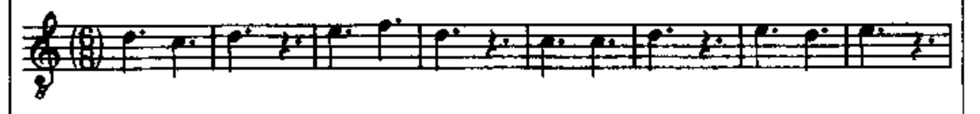
1. 格里高利素歌(升阶经集)
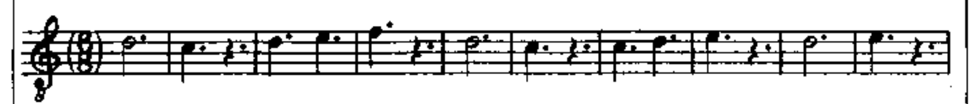


2. 二声部克劳苏拉(莱奥南，W_1)
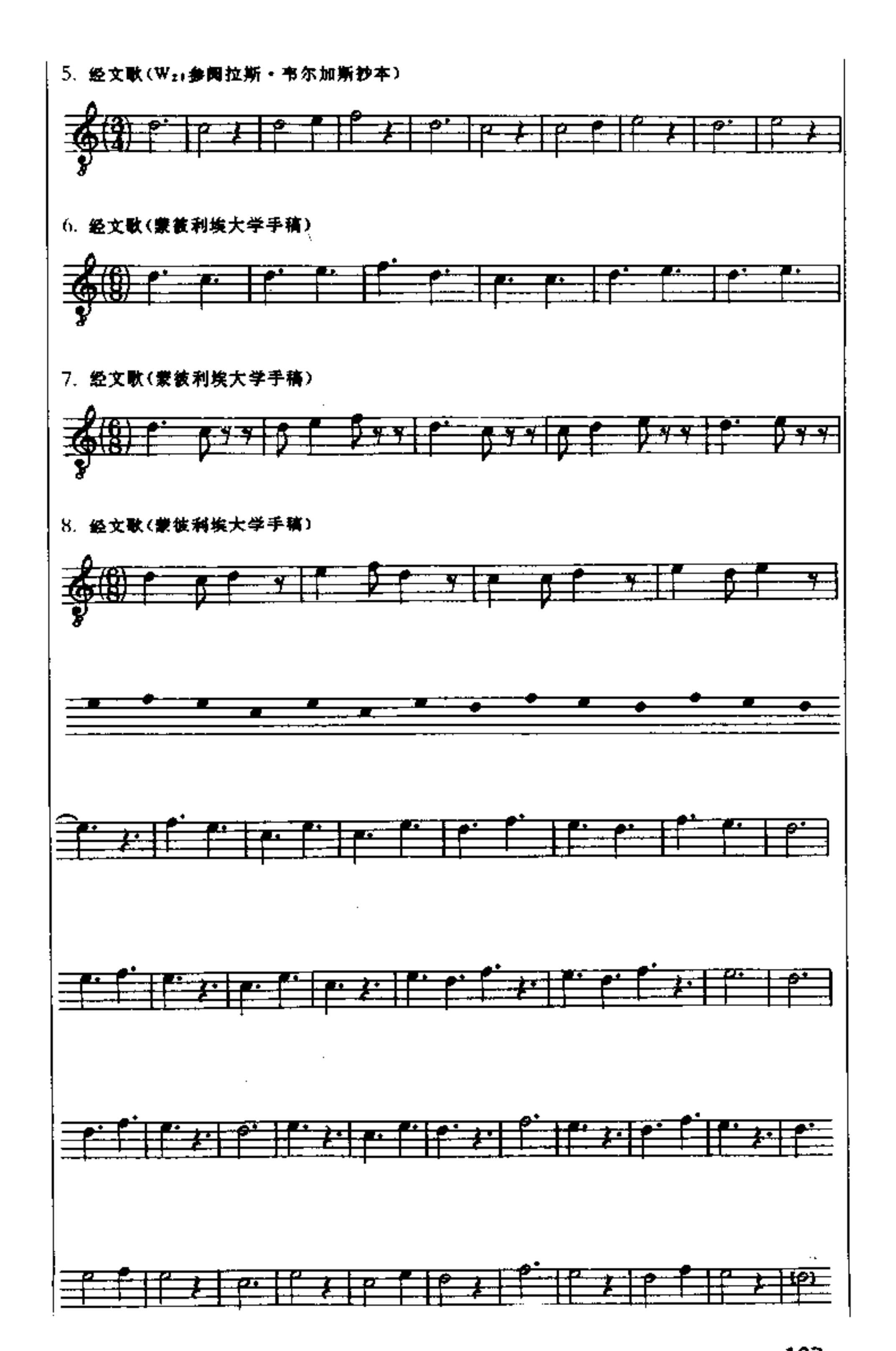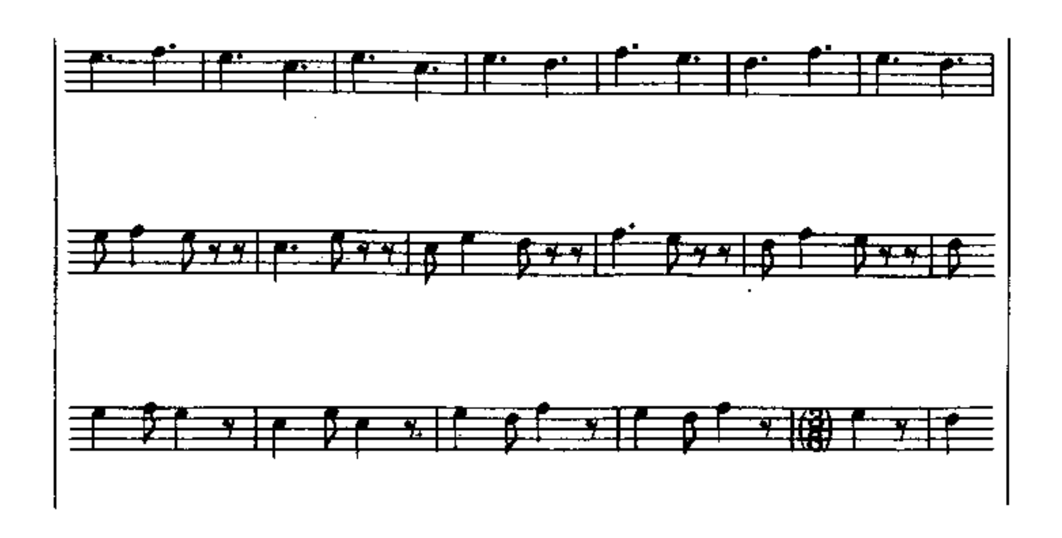


3. 三声部克劳苏拉(佩罗坦？ W_1)



4. 三声部克劳苏拉(佩罗坦？ W_1)




5. 经文歌(W2;参阅拉斯·韦尔加斯抄本)
6. 经文歌(蒙彼利埃大学手稿)
7. 经文歌(蒙彼利埃大学手稿)
8. 经文歌(蒙彼利埃大学手稿)



复调孔杜克图斯

佩罗坦和他那一代人的三声部和四声部孔杜克图斯是13世纪纯教会复调音乐的登峰造极之作。在1250年前数量不少的孔杜克图斯是从类似礼仪音乐的赞美诗和继叙咏发展而来，但后来采纳了世俗歌词。它的歌词接近11、12世纪单声部孔杜克图斯的歌词和圣马第亚的拉丁文格律诗，它们是有韵律的拉丁文诗歌，虽然常常根据宗教主题，但几乎从来不是礼仪音乐；采用世俗的内容时，则严肃处理道德问题和历史事件。

佩罗坦和圣母院乐派时期的其他作曲家所作的复调孔杜克图斯的音乐风格没有奥尔加农那么复杂。复调孔杜克图斯有二声部、三声部和四声部的，像奥尔加农一样，保持在相对窄小的音域之内，交叉再交叉，和声上安排在协和音程八度、四度和五度的周围。在某些孔杜克图斯中，很明显地听到三度，虽然三度音程尚未被承认为协和音程。声部交换相当常见。
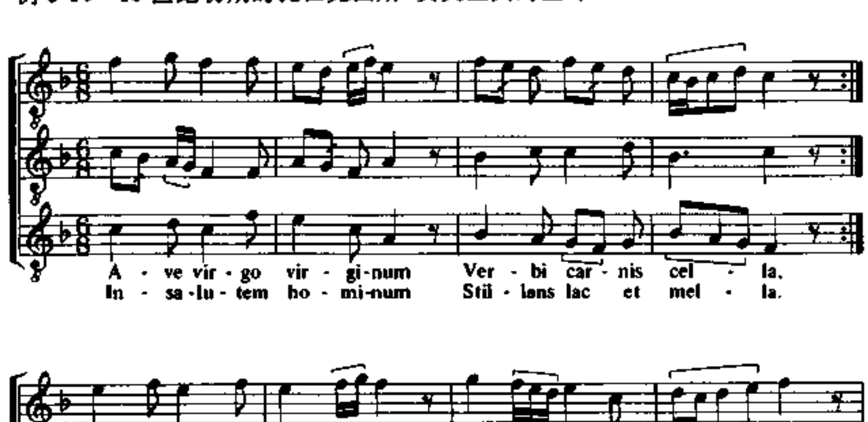
孔杜克图斯的特征　节奏基础与这一时期的音乐一样，拍子也是三等分的；不过，孔杜克图斯的特点是所有声部几乎以同样的节奏进行，与奥尔加农的各声部节奏各式各样正好相反。这种写作方式常常被称作“孔杜克图斯风格”，有时也用在非孔杜克图斯的作品中：如赞美诗二声部或三声部谱曲。继叙咏、叙事歌、回旋歌，12、13世纪都用这种风格写作，13世纪早期有些经文歌也是如此。
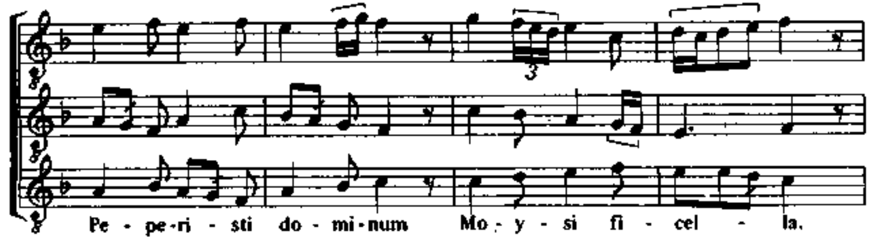
13世纪初期的复调孔杜克图斯的特征不仅在于它的织体几乎是同一节奏的；它还有两个说明问题的特征。第一，歌词大部分是按音节谱曲的，但也有例外，出现在某些孔杜克图斯中，它们在开头和结尾，有时也在重要的终止式前和其他地方引用相当长的叫做尾腔(caudae)的无歌词段落。这些尾腔有时采用早已存在的克劳苏拉，往往造成声部间的节奏多样化，与奥尔加农中的节奏对比相仿，结果产生孔杜克图斯和奥尔加农风格的混合体。

NAWN18　孔杜克图斯：《Ave virgo virginum》(赞美至贞的圣母)

这首孔杜克图斯(见谱例3-10)像许多拉丁诗歌一样，是歌颂圣母马利亚的，可能用于特殊的崇拜和行进仪式。3个诗节谱以相同的音乐，而且头两个对句的音乐完全一样。在今译本上每行诗占据$\frac{6}{8}$拍的两小节，只有惊叹语O radio(啊，你的光芒)例外，它只有4个音节而不像诗节的其余部分有7个或6个音节。在手稿上旋律短句由短竖清楚地断开，示意所用的是模式Ⅰ或模式Ⅱ。3个声部同时唱相同的歌词，虽然只有固定声部下方记有歌词。

例3-10　13世纪初期的孔杜克图斯《赞美至贞的圣母》





（歌词大意：赞美至圣至洁的圣母，道成肉身的圣孕，为救世人流奶和蜜。您怀胎生我主；您犹如摩西的蒲草箱。）

资料来源：佛罗伦萨，梅迪契-劳伦扎图书馆。

13世纪复调孔杜克图斯的第二个鲜明特点是固定声部不取自教堂圣咏或其他已有的材料，常常是新创作的旋律，用作一首特定作品的定旋律。因此孔杜克图斯和它以前的拉丁文格律诗(见NAWM15)在西方音乐史上最早体现了不借用旋律素材全部重新创作的复调音乐这一概念，虽然旋律的应用方式和任何其他定旋律相同。在手稿上，孔杜克图斯和奥尔加农一样记谱，也就是说按照总谱排列法：各声部中相应的音呈直列，歌词只附在最低声部(固定声部)下面。演唱方式也许如谱所示，人声演唱所有声部，花唱部分也和奥尔加农的花唱部分一样用元音唱；也可能像奥尔加农那样有乐器重叠几个或全部声部。某些学者认为只有固定声部是唱的，上方几个声部都由乐器演奏；如果此言属实，那么首尾的任何花唱都可能是纯器乐的。

1250年后奥尔加农和孔杜克图斯都逐渐遭到冷遇，13世纪后半叶复调作品中最重要的类型是经文歌。

经　文　歌

起源和一般特征　如上所述，莱奥南把别具一格的迪斯康特风格的段落(克劳苏拉)用到他的奥尔加农中去。这种想法显然使下一代作曲家心驰神往，佩罗坦和其他人创作了千百首迪斯康特克劳苏拉，作为莱奥南和其他早期作曲家的作品的替用或轮流使用的音乐。这些“替换克劳苏拉”可以轮换着用；用同一固定声部可以写出多至5条或10条克劳苏拉，唱诗班指挥可以根据特定场合而选用。增添的上方一个或几个声部可能原本是没有歌词的；但是在13世纪中叶之前的某个时候开始配以歌词，通常是附加段或固定声部唱词的释义，用押韵拉丁文诗节。最后克劳苏拉脱离了它们曾深深植入其中的大型奥尔加农，成为单独的作品而生存，就像继叙咏开始时作为哈利路亚的附加物，后来成为独立作品的情况一样。也许是由于增加了歌词的缘故，这种新独立的替换克劳苏拉就叫做经文歌。经文歌

(motet)这一名称源自法语mot，意即“词”，最初指加在克劳苏拉第二声部上的法语歌词，后来经文歌一称引伸而指整首作品。拉丁文形式motetus通常用来表示经文歌的第二声部(原称duplum)；声部多于两个时，第三和第四声部的名称和奥尔加农中的一样(triplum, quadruplum)。13 世纪中出现了成千上万首经文歌；这一风格自巴黎传遍法国及西欧各地。现存的重要手稿中已有三种出版了现代版本，并有评注和真迹复制：蒙彼利埃抄本有 336 首复调作品，主要是经文歌，大多作于 13 世纪中叶前后，班贝格抄本收有 108 首日期较迟的三声部经文歌、一首孔杜克图斯、7 首克劳苏拉；拉斯·韦尔加斯抄本，保存在西班牙布尔戈斯附近的修道院内，虽然它抄于 14 世纪，但是在它的 141 首复调作品中有许多 13 世纪的经文歌。

因为大多数经文歌中各个声部有各自的歌词，说明一首经文歌的方法通常是取每一声部的首词(incipit，第一个字或最初的几个字)从最高声部依次而下组成复合的曲名(如谱例 3-11 和 3-12)。大多数经文歌作者佚名；有许多首见于不同手抄本中，多多少少有些出入，往往无法断定哪种版本是最早的。有旧曲配上新词，也有旧词谱新曲。同一旋律既用于宗教歌词又用于世俗歌词。同一条固定声部可能在不同的手抄本中见到，每次有截然不同的第二声部在它的上方。一首原是三声部的经文歌可能失去了一个上方声部而作为一首二声部作品留传下来；更为常见的是早先是两声部或三声部的经文歌上加第三或第四声部；一条新的上方声部可以用来替换旧的而其余声部保持不变。有时一首经文歌会失去它的固定声部，只剩下两个上方声部。总之，经文歌的旋律，无论是固定声部还是上方声部的旋律都属公有财产；作曲者和表演者可以未经许可就随意动用前人的音乐而不道谢，擅自改动而不声明。

最早的经文歌以替换克劳苏拉为基础并为上方几个声部加上拉丁文歌词，它不久即在各方面起了变化：

1. 很自然的一步是废弃原来的上方声部，不再为已有的一条或几条旋律配歌词，只保留固定声部并创作一条或几条新旋律与之配合。这一做法使作曲家在选择歌词方面有更多自由，因为他们可以为任何诗歌谱曲，不需要选择或创作适合于指定音乐线条的歌词；再进一步的结果是他们有更多的可能来求得旋律中节奏和分句的变化多姿多采。

2. 写作不供教堂仪式用，而在世俗环境中演唱的经文歌；这些经文歌

的上方声部配以世俗歌词，通常用当地语言。上面声部是法文歌词的经文歌依旧用素歌旋律为定旋律；但既然不供教仪用，唱原拉丁文歌词便没有意义，因此这些固定声部可能是用乐器演奏的。

3. 1250年前三声部经文歌中的两个上声部用词句迥异而意义相关的两段歌词，这已成为惯例。两段歌词可以都是拉丁文的，也可以都是法文的，一段拉丁文另一段法文则比较罕见。上方两个声部用不同歌词(不一定是两种文字的)的三声部经文歌在13世纪后期成为标准形式，复歌词的原则有时甚至在14世纪的叙事歌和维勒莱中袭用。

13世纪上半叶所有的经文歌固定声部几乎全用《奥尔加农大全》中的克劳苏拉固定声部的拉丁文歌词。因为这些克劳苏拉原本是写在圣咏的花唱部分上的，它们的歌词至多只有几个字，有时只有一个字，甚至不到一个字。因此经文歌固定声部的歌词非常短——一个音节、一个字或一个短句，诸如《Alleluia Pascha nostrum》(哈利路亚，除免我罪的羔羊)中的〔immo〕latuo或nostrum，复活节升阶经Haec dies(目前的日子)中的Haec dies, Domino, Quoniam或In seculum。即使实际的歌词不止一句，经文歌手稿也只在固定声部旋律线下写出起始词，可能是估计用在教堂中时，歌唱者想当然是知道其余的歌词的，不用在教堂中，也就不需要歌词。固定声部多半用有规律的、重复的节奏型写成，如谱例3-9的№. 5，№. 7，№. 8和谱例3-11的固定声部。

13世纪中叶之后，尤其是1275年后，经文歌固定声部的来源不限于圣母院内用的谱本；也有用《慈悲经》、赞美诗和交替圣歌的。1250年后，作曲家们还开始采用当时的世俗尚松和器乐埃斯坦比耶的固定声部。开拓曲目的同时，节奏模式的应用方式也逐步放宽，节奏日益灵活多变。随着13世纪的推移，作曲家对整首经文歌的线条连贯性有了更细腻的感觉，不再要求第二声部和第三声部乐句的结束总和固定声部模式中的休止相吻合，他们学会让不同的声部在不同的地方开始和结束乐句(如谱例3-11)，从而避免了某些经文歌中明显的“同步起，同步停”的效果(见113页NAWM 16e)。

经文歌的歌词 经文歌歌词的文学质量一般不很高；充斥着大量的头韵、公式化的形象和用语，滥用韵脚，任意变换诗节形式。有些元音或音

节常常在所有声部中同时出现或呼应，从而得到强调，元音音响的雷同也加强了歌词思想的相似。

NAWM16b-g 莱奥南，二声部奥尔加农：《Alleluia Pascha nostrum》(哈利路亚，除免我罪的羔羊)派生的克劳苏拉和经文歌

《奥尔加农大全》中的《Alleluia Pascha nostrum》(哈利路亚，除免我罪的羔羊)(NAWM16b)的原有的克劳苏拉和替换克劳苏拉加上了拉丁文、法文或两种文字并用的歌词，变成经文歌。例如在latus一词上的克劳苏拉(NAWM16f)通过在第二声部上配以拉丁文歌词Ave Maria，(圣母马利亚)Fons letitie(喜乐之源)成为一首赞美圣母的经文歌。第二声部的句子简短，这迫使词作者每隔一行写出一个押韵的结尾。在nostrum一词上的一段替换克劳苏拉(NAWM16d)略经修改并增加一条第三声部，就成为经文歌《Salve salns hominum(人类之安)——Oradians stella preceteris (最亮的星)—— Nostrum(我们的)》(NAWM16e)。这两段诗意的歌词与哈利路亚的诗节无关，但是在歌颂马利亚这一点上相互补足。它们是先有音乐后填歌词，而不是为词谱曲，因此各行歌词长度不等，韵脚格局极其简单，在第二声部中交替is和ia两个音节，在第三声部中交替um和ie。第三声部用第三节奏模式，和第二声部的节奏模式相匹配，但是乐句的长度使两个声部不同时休止。这一经文歌后来把两个上声部都换成法文歌词，改为世俗歌曲《Qui d'amors veut bien (谁要享受爱情)—— Qui longuement porroit(谁会久恋爱情)—— Nostrum(我的)》(NAWM16g)。这两段歌词和拉丁文歌词一样，互相补足，每段都只用两个不同的押韵音节。

在法文经文歌中(即第二声部和第三声部都用法文歌词的经文歌)，上声部的歌词与格里高利固定声部之间当然没有什么联系，格里高利固定声部的功能只是作为一条合式的、习惯应用的乐器演奏的定旋律。两段法文歌词几乎总是情歌。第三声部通常是欢快的，第二声部则如怨如诉，两段歌词多半都用同时代吟唱诗人歌曲的风格，如谱例 3-11。数量相当多的法文经文歌在一个或几个上声部中加一个叠歌，通常放在诗节的末尾，叠歌

取自13世纪其他歌曲的一两行诗，因此具有引录的性质。13世纪后半叶的经文歌中越来越少引用其他乐曲的叠歌，只限于带法文固定声部的经文歌。

声部的联合还不像现代三重唱或四重唱那样的同类声音的融合；即使所有声部同时响出，每个都保持一定的独立，不融为一体而是各自为政，就像中世纪绘画中的人物，虽存在于同一物体表面，但是不存在于同一个视觉空间。声部的统一表现在音乐相吻合和歌词相吻合上；同时响出协和音程，用元音在各声部间呼应，还常用一些不直接然而明显感到的微妙手法，即乐思的象征性关系，中世纪听众能轻而易举地领会这种关系，我们则不能，他们如此强烈地感到这种象征性的统一，足以弥补第二声部和第三声部之间的语种差别。

弗朗科经文歌　在早期经文歌中，第二声部与第三声部的风格基本相似：它们在适度活泼的进行中交织，用同一个基本节奏模式作同样细致的变化，但就旋律风格而言几乎难以区分。到后期，作曲家常常力求引进风格上的区别，不仅在上声部和固定声部之间，也在两个上声部之间。这类后期的经文歌有时叫做弗朗科经文歌，名称源自活跃于1250至1280年间的一位作曲家和理论家科隆的弗朗科。第三声部的歌词长于第二声部的，它的旋律进行相当快，有许多短音符组成音域狭窄的短乐句；第二声部在第三声部的衬托下，唱出比较宽广、气息舒缓而抒情的旋律。

13世纪中叶，经文歌的最引人注意的特征之一就是固定声部的节奏布局呆板；确实，分句不对称的第三声部的自由感和新鲜感多半有赖于同较有规律的第二声部形成的对比，特别是同鲜明突出而且一成不变的固定声部的动机形成的对比。然而13世纪近结束时，连固定声部有时也用比较灵活的风格写成，接近于其他两个声部的风格。
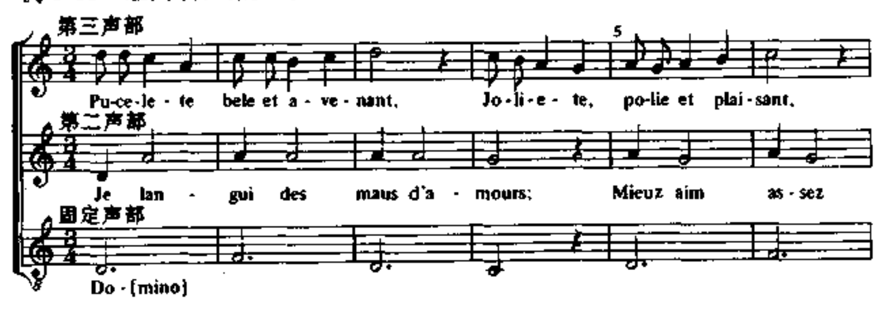
NAWM20　经文歌：《Pucelete(漂亮的姑娘)——Je languis(我憔悴)——Domino(吾主)》
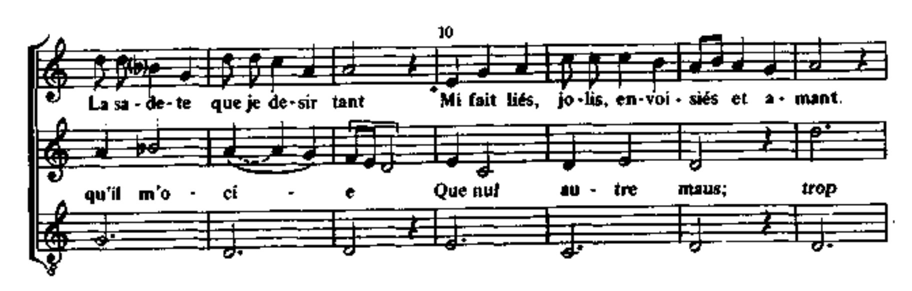
(谱例3-11)是弗朗科风格经文歌中的一个动人范例。这首经文歌的每个声部的节奏模式各异。固定声部用第五模式，第二声部大部分按第二模式进行，第三声部的进行属第六模式，第一个音分成两个短音。
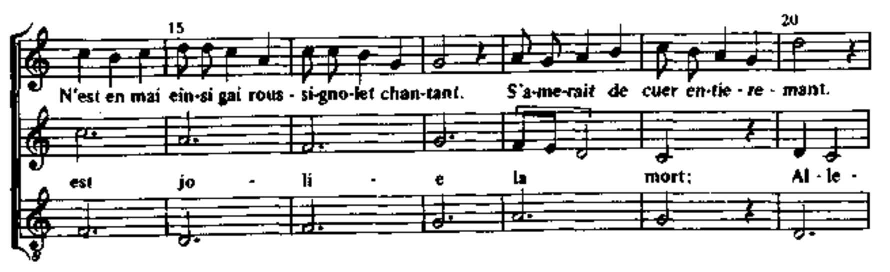
这首曲子的上方两个声部之间的音乐对比由歌词加以烘托。第三声部是闲聊式地描述一位少女的动人之处；第二声部是她的绝望的情人唱的一首传统怨曲。固定声部的歌词Domino仅提供这条旋律的来源(圣咏《Benedicamus Domino(祝福吾主)》中Domino一词的谱曲)，与第二声部、第三声部风马牛不相及。第二声部的歌词是勉强纳入现成的节奏模式II的，第三声部的词作者抓住开始节奏动机时常重复这一特点，在歌词中制造类似的重复与之配合。
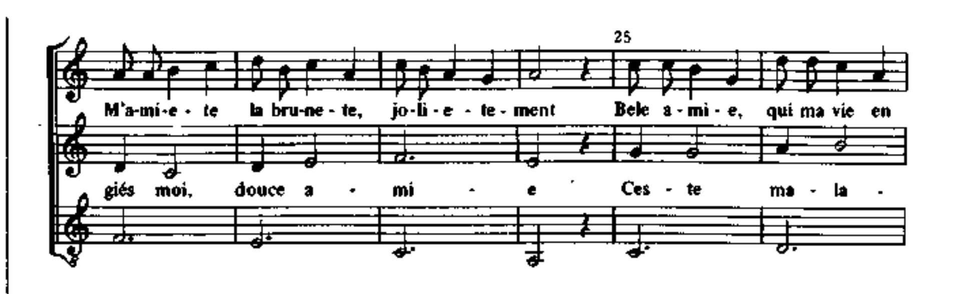
这个固定声部显然是器乐声部，节奏自由，分句多种多样，进行平静，它融化在织体中，不像节奏呆板的早期经文歌固定声部那样，我行我素地屹立着。创作这一固定声部的音乐家更感兴趣的是在终止式的调式音级上求变化，不是保持节奏型不变。虽然大多数乐句结束在D音上，C和A音上的结尾却是受人欢迎的变化。
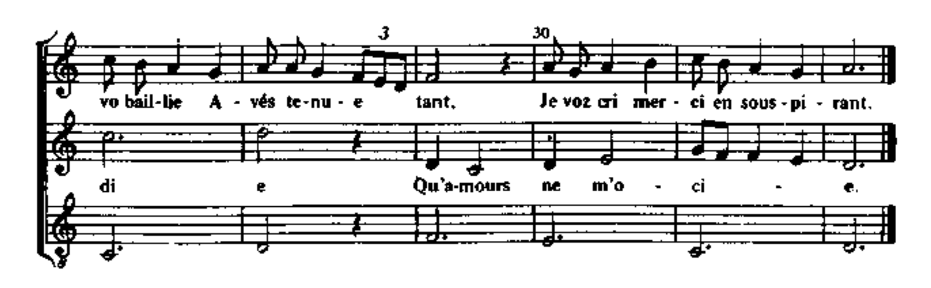
例 3-11 经文歌:《漂亮的姑娘——我憔悴——吾主》











（歌词大意：第三声部：漂亮的姑娘，妩媚又端庄，美丽的姑娘，谦逊又怡人，风度绰约，我渴望你能使我快乐、整洁、友好和富于爱心。五月里的夜莺没有你唱得动听。我将全心全意万分幸福地热爱我的情人，棕发姑娘。可爱的朋友，长久以来你已经俘虏了我的生命，我叹息着求你怜悯。

第二声部：我憔悴，害了相思病，我宁愿死于相思病而不愿死于其他疾病，相思死太美妙了。请医治我的相思，亲爱的朋友，别让我死于爱情。）

到13世纪末期出现了两种截然不同的经文歌：一类有快速的说话般的第三声部、较慢的第二声部和一个节奏型严格的素歌固定声部（虽然是用乐器演奏的）；另一类通常用法文世俗固定声部，上方的所有声部都以近乎相等的节奏进行，虽然第三声部在旋律方面常常最为重要。
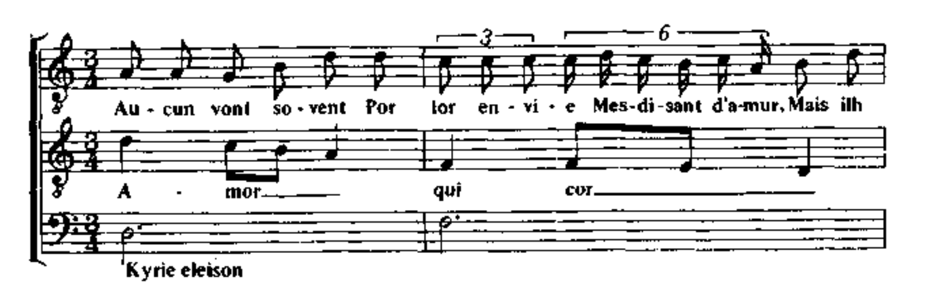
第一类经文歌叫做彼特罗经文歌，根据为数不多的有资料可查的13世纪作曲家之一彼特罗·德·克鲁塞（克鲁瓦的彼埃尔）而命名，他活跃于约1270至1300年间。所作经文歌的第三声部比起下面两个声部来达到了前所未有的速度，长音分裂成越来越短的时值。短音符（breve，13世纪初开始应用，随着更短时值的音符的出现，它所表示的时值也就越来越长，现在它相当于8个四分音符，故称二全音符——译注）的字面意义是"短"，13世纪中叶约等于M.M.132；到该世纪末，它表示的时值接近于原来的一半，最后，随着14世纪的节拍不断"膨胀"，小音符（semibreve，13世纪时是最短的音符，现代记谱法中是"全音符"——译注）成为拍子的新单位。
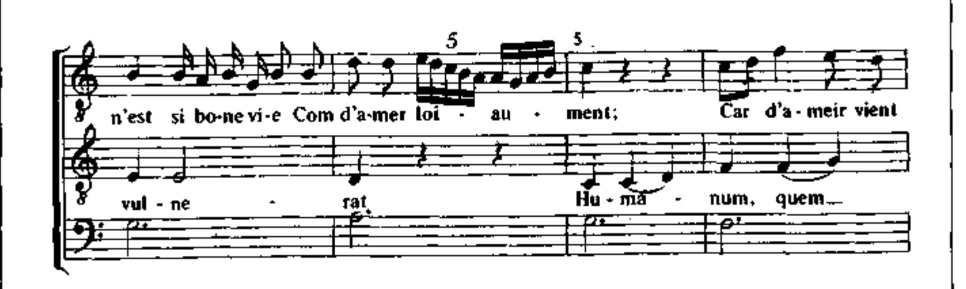
NAWM19 经文歌：《Aucun vont(有些人妒嫉)—— Amor quicor (爱情伤害人心)—— Kyrie(慈悲经)》
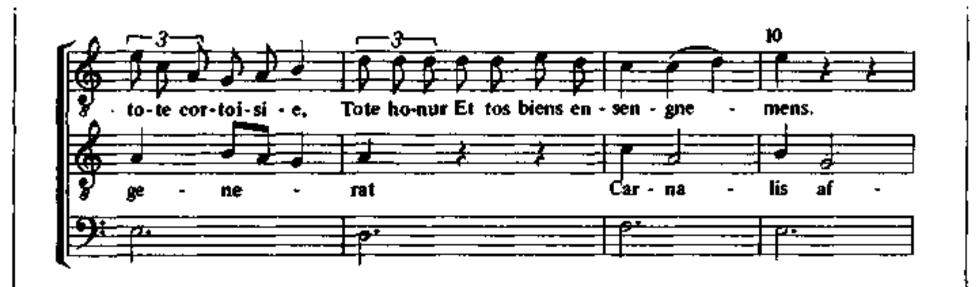
虽然这首经文歌不是彼特罗所作，但有彼特罗风格(见谱例 3-12 的开头)。固定声部是一式的完全长音符(在今译谱上是带附点的二分音符)，第二声部基于节奏模式II，其中每个短音符最多分成两个小音符(八分音符)。然而第三声部摆脱了节奏模式，把一个短音符的时值分为 2 至 6 个小音符。第二声部像许多早期经文歌一样，按 4 小节为一乐句的组织，但是第三声部的终止式从不与第二声部的结尾相吻合，从而使音乐具有不容喘息的延续感。为了要让唱第三声部的人来得及唱出这么多的音，短音符的速度不得不减慢。

和几个声部的歌词用同一种语言的经文歌一样，这里的两个声部的歌词也是相辅相成的，不过在这一情况下，拉丁文歌词冷冷地冲淡了法文歌词中对爱情的过分热情的赞扬。

例 3-12　经文歌：《有些人妒忌——爱情伤害人心——慈悲经》
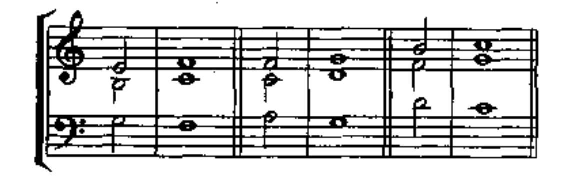






（歌词大意：第三声部：有人因妒忌而常讲爱情的坏话；但是没有比忠实地爱更美好的生活。有了爱才有礼貌、荣誉。

第二声部：伤害人心、产生肉欲的爱情〔不可能没有罪恶，极少例外〕。）

资料来源：霍平《中世纪音乐荟粹》，№.54。

在13世纪的进程中，经文歌节奏结构的变化要比和声语汇的变化来得广泛。在1300年，如同1200年一样，五度和八度是已被接受的在强拍上用的正确的协和音程。四度越来越被作为不协和音程看待。三度已开始取得协和音程的实际地位，虽然在13世纪末用得并不比该世纪初更多。协和音程的变换按照固定声部的节奏而异，也就是说固定声部中的每个音支托着它上方的协和音程，而在固定声部的音与音之间，上方声部是可以自由形成不协和音程的。在彼特罗·德·克鲁塞的风格中，固定声部的音比第三声部的音长，于是产生快速的旋律进行和拖长的和声变动之间的特性鲜明的对比。1250年后，终止式开始写成其后两个世纪奉为标准的那种形式；如谱例3-13
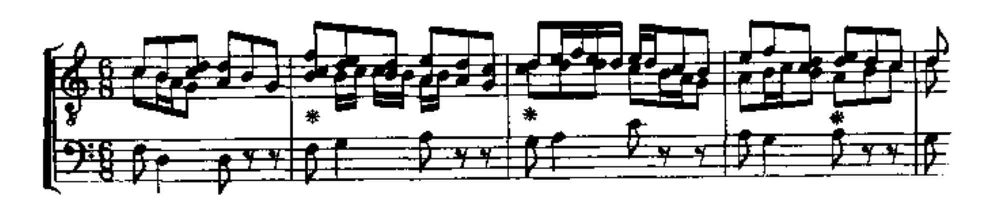
例3-13 终止式



13世纪的音乐家和听众不像我们那么注意音乐的和声或垂直方面。只要听觉对于协和音程在适当时刻反复出现感到满足，其间出现的任何程度的不协和都能容忍。谱例3-14中的乐句在13世纪中叶前后的四声部经文

歌中并不罕见；强拍上的不协和音程(标以＊号)按照弗朗科的规则是可用的，规则是："想构成第四声部……就应该记住已经写好的几条旋律，第四声部如果和其中一个声部形成不协和音程，它会与其他声部形成协和音程。"甚至在三声部写作中，第三声部只要在强拍上或同第二声部或同固定声部协和即可。再说，不协和的冲突总是会无意间发生，这是不同旋律线无拘束地进行的结果。

例 3-14　蒙彼利埃经文歌中的一段



13 世纪的记谱法　13 世纪的节奏发展与记谱法的变化同步前进。如前所述，13 世纪上半叶音乐的节奏组织根据节奏模式，模式中没有一个音符记号有固定的时值，指明模式以及模式内各种变化的主要手段是歌词的格律或连音符的应用。如今经文歌的兴起造成了记谱上的困难。固定声部仍然可以用节奏模式记谱，因为其中或是没有歌词，或是歌词的每一音节在长长的花唱之下拉长着。但是经文歌的上方几个声部的歌词往往不是按规则的格律写成，而且歌词通常是按音节配曲，也就是说，一个音节配一个音符。在这种情况下连音符毫不适用，因为有一条不可违犯的规则，即一个连音符只能配一个音节。必须想方设法把记写的音的相对时值固定下来，使表演者一看便知所要求的节奏。

各式各样的方法被提出，但是只有在据说出自科隆的弗朗科之笔的一部著作里整理出一种可行的体系。在《有量音乐艺术》(可能写于 1250 年前后)一书中制订了记录单音、连音符和休止的时值的规则。在 14 世纪的第一个 25 年中这种记谱体系一直在使用，有许多特征留传到 16 世纪中叶。

科隆的弗朗科论有量音乐，选自《有量音乐艺术》，约 1250 年

有量音乐是指用长的和短的时间间距来定量的旋律。为了便于理解这一定义，让我们先想想什么是量，什么是时值。量是一种属性，表示任何有量旋律的长和短。我说"有量"，因为在素歌中这种量是不存在的。时值就是实际声音的量，也是有声的反面，即无声的量，也就是平常称之为休止的量。我说"休止也用时值来度量"，如果不这样的话，两条不同的旋律(一条有休止，另一条没有休止)就不能成比例地相互适应。

有量音乐分为全部有量和部分有量两种。迪斯康特全部有量，因为迪斯康特中所有的声部都用时值来定量。奥尔加农是部分有量，因为奥尔加农不是所有的声部都有量。要知道，奥尔加农一词有两个意义：专用的意义和通用意义。专用意义是指二声部奥尔加农，亦称纯奥尔加农。但是通用意义则指任何有量的教堂圣咏。

弗朗科记谱法和节奏模式一样，基于 3 个一组的原则。有 4 种音符标记：倍长音符 ，长音符 ，短音符 和小音符 。基本时值单位，亦即拍(tempus)，是短音符。一个倍长音符的时值总是等于两个长音符；长音符可以是完全的(三拍)，也可以是不完全的(两拍)；短音符通常是一拍，在某种情况下也可能是两拍，这时就叫做改变的短音符；同样，小音符可以是小的(一拍的 1/3)，也可以是大的(一拍的 2/3)。三拍组成一个完全(perfection)，相等于现代的三拍子小节。很明显，这一体系中没有我们称之为连线的跨小节线的标记；音型不能超过一个完全。

下表说明支配着长音符和短音符的关系的主要原则，表上的完全长音符译作带附点的二分音符。

(第一个长音符是不完全的)

(第二个短音符是改变的)

(第一个长音符是不完全的)

(两个长音符都是不完全的)

(第一个长音符是不完全的，最后的短音符是改变的)

加一个附点就可以改变这些关系中的任何一种，附点表示把两个“完全”分开，如：

(第二个长音符是不完全的)

(两个长音符都是不完全的)

(第一个长音符是不完全的，第三个短音符是改变的)

(第二个短音符是改变的，第二个长音符是不完全的)

类似的原则支配着小音符和短音符的关系。此外，也制订了休止的符号，制订了如何辨认连音符中的长音符、短音符、小音符的规则。

弗朗科体系允许短音符被分成至多 3 个小音符。彼特罗·德·克鲁塞开始写作在一个短音符的时值内唱出 4 个或更多音的乐曲时，他干脆按照歌词音节的需要而用小音符，有时加上附点来表示它们的组合。因此，虽然在 13 世纪末比小的小音符还要短的时值实际上已在应用，但当初并没有专门的记谱符号来代表它们。最后当然建立了一种组织体系用适当的记谱法来标记成组的 4 个或 4 个以上的小音符。

由于 13 世纪经文歌风格的演变，记谱法发生了进一步的变化。最早的经文歌是写成总谱式的，和它们由之衍生的克劳苏拉一样。因为上方几个声部的歌词较长，而且每个音节必须有一个单独的音符，作曲家和文士不久就发现这些声部在纸上所占的篇幅要比固定声部多得多，固定声部的音

较少，而且既是花唱式的，便可以用压缩为连音符的节奏模式记谱法来记写。把所有的声部都写成总谱，意味着固定声部那一行谱上空出很长的间距，浪费空间和昂贵的羊皮纸(见谱例 3-11)。既然上方几个声部唱不同的歌词，把它们分开写是理所当然的事；因此一首三声部的经文歌把第三声部和第二声部分写在面对面的两页上，或是在同一页上分写成两栏，固定声部则写在它们下面的一行谱上，通贯整页。把各声部写在同一页纸的不同地方或写在面对面的两页上，就叫做唱诗班歌本(choir book)版式，是1230 年后常用的复调音乐记谱方式，一直用到 16 世纪。

分解旋律　严格说来，分解旋律(hocket)一词说明一种技巧而不是一种形式。在分解旋律歌中，旋律的流动因休止插入而打断，失落的音通常由另一声部唱(奏)出，因此一条旋律分到几个声部上。其效果犹如打呃，拉丁文为ochetus, hocket一称可能即源出于此。13 世纪末的世俗孔杜克图斯和经文歌中偶而出现分解旋律的段落，14 世纪初则出现得较多。广泛应用分解旋律的乐曲就叫做分解旋律歌。这样的作品有声乐的有器乐的。器乐分解旋律曲必然意味着快速度；当时的理论家把速度分为 3 类：慢速：用于第三声部的短音符再分成许多更短音符的经文歌(彼特罗风格经文歌)；中速：用于一个短音符中至多有 3 个小音符的经文歌(弗朗科风格经文歌)；快速：用于分解旋律歌。

小　　结

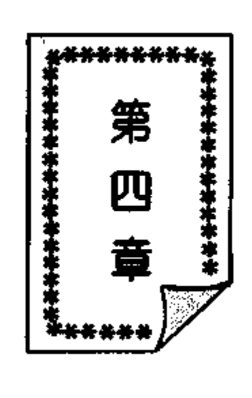
12 世纪中叶至 13 世纪末这一段时期可以被认为是音乐史上具有鲜明特征的时期。通常称为古艺术(ars antique)时期〔“古”指创作方式，现代学者之所以用此称是与 14 世纪的新艺术(ars nova)相对而言〕，主要由于复调音乐的迅速发展和 3 类复调作品的兴起而值得注意：它们是圣母院时期的奥尔加农和孔杜克图斯(至 1250 年前后)以及 13 世纪下半叶的经文歌。所有这些活动集中在巴黎附近，因此 150 年来西欧所有的复调音乐由法国作曲家独霸天下。这些年来的主要技巧成就是整理节奏模式体系和发明一种新的供有量节奏用的记谱法，这两项工作都说明越来越倾向于明确乐曲以之为基础的理性原则，倾向于给作曲家更多的权力决定他的作品应如何

表演。

音乐的精神是客观的。作曲家们力求在牢固的形式框架内取得音乐各要素的冷静平衡，这一理想明显表现在音乐的所有主要特征中：遵循3拍一组的节奏模式体系；依赖圣咏，把它用作乐曲的基础；故意限制音域；高度线条化的织体；以五度和八度为主的基本和声语汇；不重视纯感官的享受。

13世纪初，几乎所有的复调音乐都是宗教音乐；到该世纪末宗教音乐和世俗音乐在风格上还没有明显的区别，宗教歌词和世俗歌词都用复调谱曲。有一种复调形式，即13世纪末期的经文歌，可以说是当时的文化生活的缩影。经文歌是大杂烩，把情歌、舞曲、流行的叠歌和教会的赞美诗全部纳入一个基于素歌的刻板的模式，这种结构与但丁的《神曲》的结构相似，这本名著同样在僵化的神学框架中包容并组织了形形色色的世俗思想和宗教思想。

虽然如此，到13世纪末这一严实关闭的中世纪社会开始解体，开始失去它的内在聚合力和控制事态发展的力量。经文歌犹如一面镜子，反映出解体的迹象：节奏模式的统治地位逐渐减弱，圣咏固定声部降低到纯粹形式的作用，第三声部升至独唱声部的地位，下方声部为之伴奏。回顾13世纪下半叶，认为它古老、旧式、过时的时候，新时代已经来临，通往新的音乐风格、新的作曲方法的大门已经打开。



14世纪的法国和意大利音乐

一 般 背 景

社会背景 相对地说来，13世纪是一个稳定统一的时代，而14世纪则是一个变化多端的时代。这一对比的主要象征在于教皇制度的处境：在13世纪，以罗马教皇为中心的教会受到普遍的尊敬，被奉为至高无上的权威，不仅在信仰和道德问题上，而且在许多知识和政治问题上；14世纪，这种权威，特别是教皇至高无上的地位，开始受到普遍的怀疑。在这一世纪的大部分时间——从1305至1378年——中，几届教皇因罗马国内盛行的无政府主义和骚乱而流亡至法国东南部的阿维尼翁（“巴比伦囚虏”时期）。在其后39年——至1417年为止——中，同时觊觎教皇宝座者有二人，有时甚至有三人（“基督教会大分裂”时期）。（法籍教皇自阿维尼翁回罗马不久、于1378年去世后，意法两国封建君主争夺对教廷的控制权，于是产生两个教皇，分驻罗马和阿维尼翁，互相攻讦。1409年比萨公会议调停无效，又选出第三个教皇，形成鼎立局面。——译注）对这种事态以及对高级神职人员的往往是丑恶腐败的生活方式的批评日益尖锐，不仅诉诸笔端，而且表现为各种分裂性的异教运动，最后导致宗教改革。

13世纪调和了神启与理智、神性与人性、天国的与尘世邦国的要求；而14世纪的哲学则倾向于把人的理智和神的启示看作互不相关，各自为政：教会管人的灵魂，而国家关照人的尘世需求，谁也不从属于谁。这样就为中世纪结束以来盛行至今的宗教与科学分开、教会与国家分开的学说在思想意识上奠定了基础。

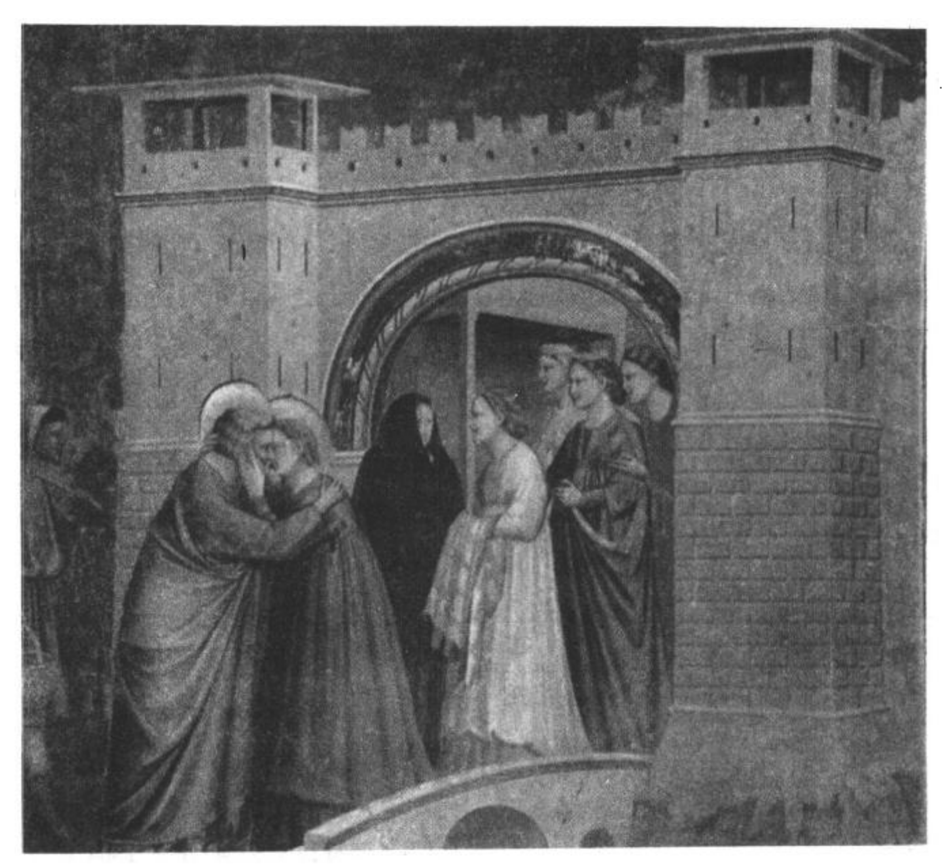
14 世纪思想的离心运动与当时的社会思潮是平行发生的。经济发展缓慢、黑死病(1348—1350)和百年战争(1338—1453)的严重破坏造成经济混乱，引起了城市居民的不满和农民的暴动。前此 200 年中城市的兴起使中产阶级的政治力量日益强大，相应地导致旧封建贵族的衰败。至 14 世纪时骑士制度已是名存实亡，只不过是一套举止风度和繁文缛节，而不再是重要的势力。中世纪理想的欧洲政治统一在诸大强国分别独立的现实面前彻底破灭：法国向着中央集权的君主专制国家的方向发展，意大利半岛则分裂成许多敌对的小国，各国的统治者竞相充当文学艺术的庇护者。

方言文学的不断发展表现出世俗兴趣的日益独立和重要：但丁的《神曲》(1307)、卜伽丘的《十日谈》(1353)、乔叟的《坎特伯雷故事集》(1386)都是 14 世纪文学的伟大里程碑。

大事年表			
1305	帕多瓦的阿雷纳小圣堂，焦托(1266—1337)的壁画。	1322—约 1323	菲利普·德·维特里，论文《新艺术》。
1307	但丁(1265—1321)，《神曲》。	1353	卜伽丘(1313—1375)，《十日谈》。
1309	克雷芒五世移驻教廷于阿维尼翁。	1374	彼特拉克去世(生于 1304 年)。
1316	教皇约翰十二世当选(直至 1334 年)。	1377	纪尧姆·德·马肖去世。
1321	耶翰·德·穆尔斯(又名约翰内斯·德·穆里斯，约 1300—约 1350)，《新音乐艺术》。	1378	教廷开始分裂。
		1386	乔叟(约 1340—1400)，《坎特伯雷故事集》。
		1397	弗朗切斯科·朗迪尼去世。

在同一时期，出现人文主义的萌芽，人们重新研究拉丁和希腊古典文学，这对后来的文艺复兴将产生极重要的影响。在绘画方面，焦托(约 1266—1337)率先断然摆脱了刻板的拜占廷风格而力求自然写实地表现客观物体。文学、教育和艺术同样程度地参予这一运动，摆脱 13 世纪的相对稳定、统一、以宗教为中心的观点，而专注于尘世生活中种种斑驳陆离、变化多端的现象。

当然，变化是缓慢的，是重心的逐渐转移，而不是价值的突然逆转。14 世纪的许多典型倾向和特征早在 1300 年以前就已初露端倪，而 13 世纪的许多特征则在 1300 年以后还继续存在了很久。



焦托的绘画标志着意大利现实主义运动的开始。这幅湿壁画(作于 1305 年)描写约阿希姆和安娜在耶路撒冷金门的会晤。(帕多瓦的阿雷纳小圣堂。)

音乐背景 “新艺术”——这是约 1322—1323 年法国作曲家兼诗人、曾任莫城主教的菲利普·德·维特里(1291—1361)所写论文的主题。这一术语非常贴切,后来被用以代表整个 14 世纪前半叶法国盛行的音乐风格。当时的音乐家们有意打开一条新路;这不仅从德·维特里的专论的标题,也可从另一篇法文著作、即约翰内斯·德·穆里斯的《新音乐艺术》(1321)这一标题中看出来。与他们持相反观点的是佛兰德斯理论家、列日的雅各布,他在所著百科全书式的《音乐宝鉴》(约 1325 年)一书中大力捍卫 13 世纪晚期的“古艺术”,以与“新派”的革新相抗衡。

有关技术的主要争论点为:1)原则上既承认传统的将长音符(long)和短音符(breve)以及小音符(semibreve)划分为三个相等(或两个不相等)部分的三重(或完全)划分法,又承认现代的将它们二等分的二重(或不

完全)划分法；2)把4个或更多小音符用作相当于一个短音符的时值，这种用法在彼德鲁斯·德·克鲁塞的经文歌中已经开始，最后还有更小时值的应用。

列日的雅各布反对“新艺术”

“在一次社交聚会中，有几位才华出众的歌手和有远见卓识的平信徒唱了几首新风格的现代经文歌，也唱了几首老式的。我注意到即使是平信徒也更喜欢古老的经文歌和古老的风格。即使新式风格以它的新奇而讨人喜欢过，现在已不复如此，而是开始令人讨厌。所以，还是让古老的音乐和古老的演唱风格回归故土吧，让它们重新得到应用；让这种理性的艺术再次繁荣。它被放逐了，随同相应的歌唱方式一起，好像是被人强暴地赶出了歌唱家的圈子，但暴力是不应该持久的。歌唱中这种蓄意的搔首弄姿凭什么如此取悦于人呢？有些人认为，由于这种歌唱风格，歌词都听不见了，协和音的和谐性削弱了，音的时值改变了，完全拍子被贬低，不完全拍子被抬高，节奏乱成一团糟。”

摘自《音乐宝鉴》第7卷，第46章；英译见SR. p.189—190。

法 国 的 新 艺 术

14世纪作曲家所作世俗音乐比宗教音乐多得多，最初用作宗教曲式的经文歌在13世纪结束前已大大世俗化，而且这一趋势方兴未艾。最早的一部14世纪法国音乐文献是作于1310—1314年间的讽刺诗《福韦尔传奇》的装帧美丽的手抄本，插有167首乐曲。实际上这是一部13世纪和14世纪初的音乐的荟萃。

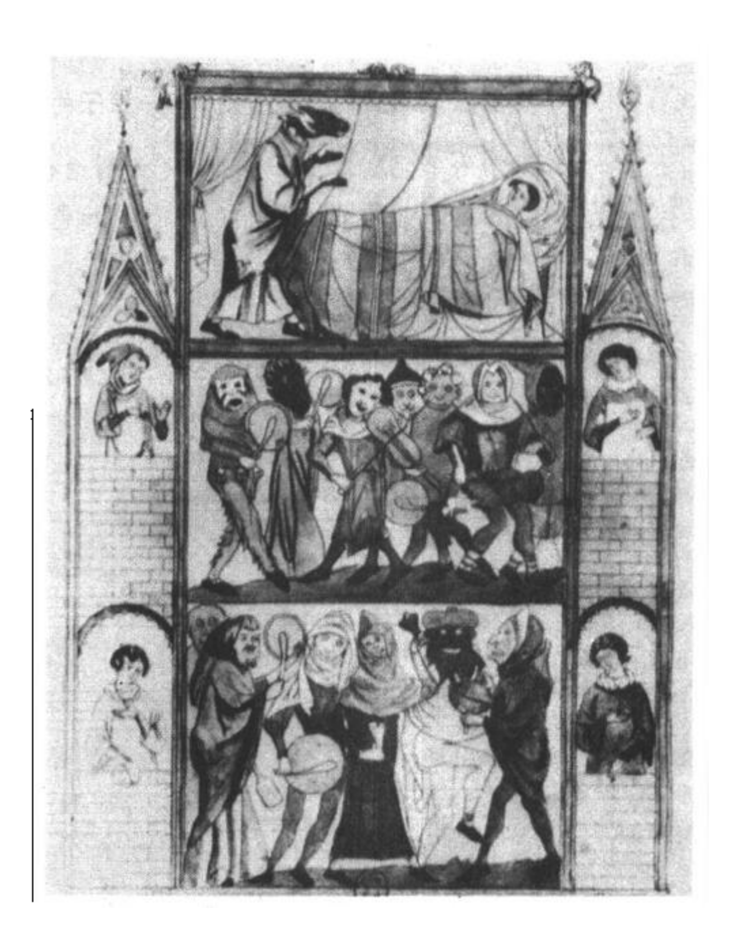
《福韦尔传奇》中的乐曲多半为单声部音乐——回旋诗、叙事歌、尚松-

叠歌以及各种素歌，但也收有34首复调经文歌，除一些13世纪晚期风格的范例外，还有若干首采用把短音符二等分的新手法。许多歌词对神职人员谴责非难，还有许多影射当时的政治事件。这种影射是以前的孔杜克图斯的特点，也是14世纪经文歌的特点。14世纪时，经文歌成为用音乐庆祝僧俗重大仪式时的典型曲式，这一职能它一直保持到15世纪整个上半叶。

《福韦尔传奇》中的三声部经文歌，有5首系菲利普·德·维特里所作。他可能另外还写过9首，收在1360年前后的《伊夫雷亚圣经古卷本》中。德·维特里当年是一位杰出的诗人兼作曲家。彼特拉克称赞他是“法国唯一的真正的诗人”。① 他的经文歌中的固定声部(tenor)常常布局为节奏相同的几段，所依据的原则就是我们在13世纪晚期的某些经文歌中见到过的(见例3-9和3-11)；也像某些更早的经文歌那样，其节奏模式经一定次数的重复后可能有所变动。不过，现在这一切的规模比以前要大得多：固定声部更长、节奏更复杂，整个线条在几个上方声部的较快的音下面进行得如此缓慢，如此滞重，以致再也听不出它是一条旋律，而只是整首作品赖以建造的一个基础。这在德·维特里的经文歌Garrit gallus—In nova fert—Neuma（《公鸡絮叨——改头换面——纽玛》，NAWM 21）中显然可见。

等节奏型经文歌　随着14世纪的星移斗转，理论家和作曲家们——主要在德·维特里的影响下——态度明朗地开始考虑由两个不同性质的因素构成的经文歌固定声部，这两个因素就是旋律音程组(他们称之为“克勒”，原文为color)和节奏型(他们称之为“塔列亚”，原文talea，意为“剪辑”或“分段”)。克勒和塔列亚可用不同方式加以结合：例如，倘二者长短相同，克勒重复时塔列亚的音符时值可能减半(或按其他方式缩小)；克勒也可能包含三个塔列亚，重复时塔列亚的音符时值缩小。再说，克勒和塔列亚的长度可能大不相同，以致不在同时结束，只好让克勒的某些重复在塔列亚的中途开始，凡具有以这样的重复来构成的固定声部的经文歌称为等节奏型(原文isorhythmic，意为“同一节奏”)经文歌。在某些情况中，几个上方声部可和固定声部一样按等节奏型方式写，这一技巧偶尔也用于其他曲式。还应该指出，在有些经文歌中克勒和塔列亚互相重叠。有时，如克勒和塔列亚同时结束，第二个克勒可以有音符时值减半的塔列亚，如纪尧姆·德·

《福韦尔传奇》(1310—1314)是热尔韦·迪·比斯的一首诗，其中插有许多音乐。福韦尔是一匹象征性的马或驴，它的名字原文Fauvel的几个字母分别代表谄媚(f-flatterie)、贪婪(a-avarice)、卑鄙(v-vilainie)、三心二意(v-varieté)、怯懦(l-lâchété)等几大罪恶，因此它就是罪恶的化身。图中所示是书中福韦尔和韦·恩·格卢瓦尔(原文Vaine Gloire，意为"虚荣")结婚后被一首喧闹的小夜曲惊醒。

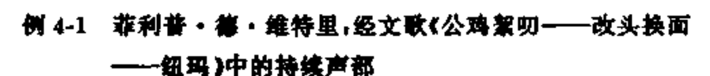


马肖的经文歌De bon espoir-Puisque la douce-Speravi(《只好希望—因为甜蜜—希望》)中所见。②
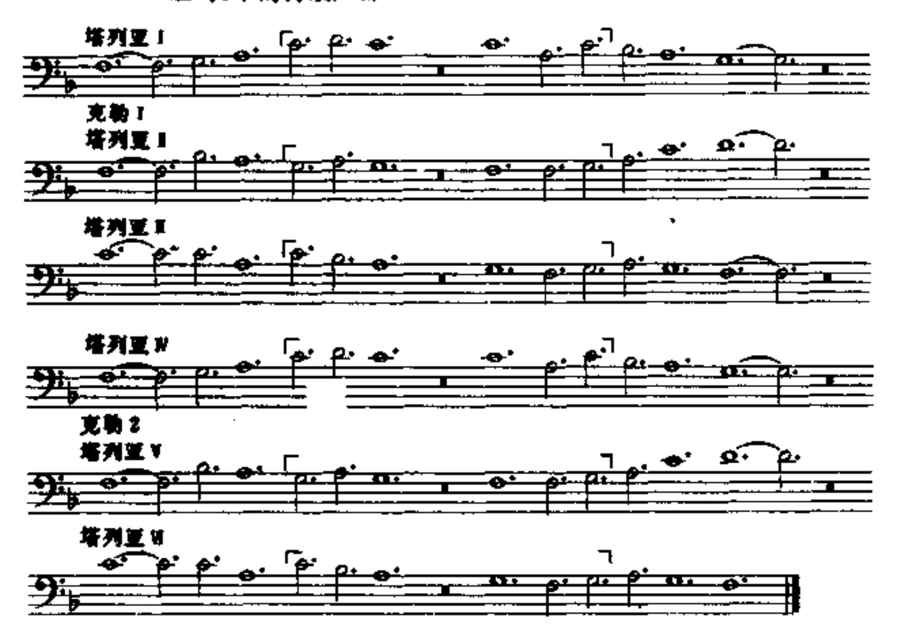
NAWM 21 菲利普·德·维特里:《福韦尔传奇》中的经文歌: Garrit gallus-In nova fert-Neuma (《公鸡絮叨——改头换面——纽玛》)

例4-1所示为《公鸡絮叨》中的等节奏型固定声部。作曲者将纽玛(neuma)旋律等分成三部分以三次陈述节奏型(即塔列亚)。接着他又为第二个克勒而用同样的塔列亚重复旋律。《公鸡絮叨》还有一个错综复杂之处。在原来的记谱中固定声部部分地用红色音符记写，这是为了告诉唱的人，"加色"的这一段是二拍子的，而黑色音符为三拍子。在例4.1中这些"加色"的段用半括号标明。就今译谱中音符的时值而

言，“加色”的段包含5对$\frac{6}{8}$拍子的单元，其前后各有一组3个$\frac{6}{8}$拍子的单元。二拍子和三拍子组的结合是新艺术的创新技巧之一。这一固定声部的另一显著特点是，“加色”的段以中央的休止符为中心在节奏上两面对称。



例 4-1 菲利普·德·维特里，经文歌《公鸡絮叨——改头换面——纽玛》中的持续声部



资料来源：霍平《中世纪音乐选粹》。

正如这类经文歌中所常见的那样，这里有一个听得出来的形式几乎与曲中的等节奏型结构发生矛盾，但又微妙地受它的影响。在《公鸡絮叨》中，诗行的起讫似乎与固定声部中塔列亚的起讫没有什么关系。倒是两个上方声部清楚地互相协调。第二声部总是比第三声部早一小节结束乐句和休止。这些地方并不与塔列亚的结尾重叠，而是与“加色”的段有关，因为第二声部几乎总是在一个“加色”段的开始处休止，而第三声部则在结束处。“加色”段还在另一重要方面影响第三声部：第三声部在三个“加色”段上方(在第32、57、82小节处)是等节奏型的。

从听众的角度来说，这种二拍子和三拍子的对分法终于成为最重要的结构决定因素。心灵和物质的二重性便是这样在这一音乐中让人感知。

如上所述，等节奏型的基本概念并非始于14世纪；不过在这一时期以至15世纪相当晚的时候它用得越来越广泛复杂。如果篇幅较大的作品中没有其他有效的曲式组织手段，等节奏型便是一个可以产生统一的手法。不错，克勒或塔列亚的连锁重复延伸至大段大段的音乐，听起来可能不很明显；但等节奏型的结构即使不是一眼就能察觉出来，却总是起到使整首作品前后连贯的作用。而结构隐而不露这一事实本身——仿佛它不是某种可以凭听觉充分捕捉的东西，而是至少部分地存在于抽象和思辨的领域之中——也许正投中世纪音乐家之所好。我们已经指出过，这种神秘的、超感官的因素在13世纪的奥尔加农中多么重要；甚至在原来的旋律拉长到无以复加的地步、节奏严重走样以致无法辨认时，固定声部还是保留着礼仪素歌的主题(见例3-7)便是明证。像这样喜欢将内涵隐而不露的手法——有时甚至到了处心积虑地、任性地、几乎是执拗地将作曲家的思想遮盖起来的程度——像一根主线一样贯串于中世纪晚期和文艺复兴初期的音乐中。

我们也许会认为这是一种典型的中世纪倾向，但它也存在于其他历史时期，例如在巴赫和阿尔班·贝尔格的作品中，后者在歌剧《沃采克》(1925)中将等节奏型手法用于一首"创意曲"(NAWM 159)。在讲到他在这部歌剧中运用的传统曲式时，贝尔格说道："可能有人觉察到这部歌剧的框架中包含些什么音乐形式，觉察到它以怎样的准确性和逻辑性写成，却没人认真注意他们曾经大谈特谈的各种赋格、创意曲、组曲、奏鸣曲乐章、变奏曲和帕萨卡里亚舞曲。"③14、15世纪作曲家对他们的经文歌中的等节奏型结构持类似态度。

纪尧姆·德·马肖　法国最重要的新艺术作曲家是纪尧姆·德·马肖(约1300—1377)。马肖生于法国北部的香槟省，曾接受神职教育，并就任圣职；刚过二十岁便成为波希米亚国王约翰的大臣，随他出征欧洲许多地方。1346年国王约翰在克来西一役阵亡后，马肖入法国宫廷任职，最后成为兰斯的律修会修士，在退隐生活中去世。马肖不仅是著名音乐家，亦以诗人身份著称。所作乐曲中有不少成为当时流行的许多曲式的典范，表现

出他兼有保守与进步的倾向性。

马肖共作经文歌 23 首，大半根据传统模式：一个器乐的礼仪用固定声部和两个采用不同歌词的上方声乐声部。它们继续当时那些追求更大世俗性、更长篇幅、更复杂节奏的倾向，等节奏型结构有时不仅在固定声部中有，而且两个上方声部也用。这些经文歌大量运用分解旋律(hocket)，但马肖作品中唯一明确称为"分解旋律"的是一首显然为器乐体裁的三声部经文歌形式的乐曲，其中的等节奏型固定声部取材于一首哈利路亚诗节中"大卫"一词处的花唱。

世俗作品 马肖的单声部歌曲可说是承继了法国北部吟唱诗人传统，共有 19 首行吟歌(lai，这是 12 世纪一种与继叙咏相似的曲式)和约 25 首他称之为"叙事尚松"的歌曲，虽然这类作品用得更多的名称是维勒莱(virelai)。维勒莱的特点是Abba模式，其中A代表叠歌，b代表诗节的第一部分(它是重复的)，a代表诗节的最后部分(它所用旋律同叠歌)。如有几个诗节，叠歌A可在每一诗节后重复。

他还作有七首二声部和一首三声部复调维勒莱。有两个声部时，独唱声部下方有一个器乐的固定声部为之伴奏。在这些维勒莱中，马肖偶尔采用在两个旋律段落的结尾之间音乐押韵的手法。

马肖在他的复调维勒莱、回旋诗和叙事歌——所谓的"固定格式"——中最为明显地显示出新艺术的一些倾向。他开拓新的二等分节拍的各种可能性，常常将一个大的三拍子加以细分，或干脆把节奏按听起来更为突出的二拍子加以组织，如在Quant Theseus(《当特修斯》，NAWM 24)或弥撒的《羔羊经》(NAWM 25)中所见。虽然我们还是可以在马肖作品中听到平行五度和许多辛辣的不协和音，但弥漫全曲的比较温和的三度和六度的音响以及总的和声条理感使他的音乐同古艺术的音乐截然不同。14 世纪的新抒情主义在独唱声部的精雕细琢而灵活多变的旋律线中表现出来，带有真挚的韵味，使得即使是骑士诗歌的程式化语言也具有温暖的感觉。马肖本人也声称真正的歌和诗只能出自内心，他说："谁要是不动感情，他的作品和歌唱就是虚伪的。"④ 最高声部(即旋律声部)是主要声部，固定声部是写来作为伴奏之用的，第三声部(或称对应声部，原文为triplum或contratenor)以及可能有的第四声部则写得与固定声部相协调。

马肖最重要的成就之一是发展了叙事歌(或称“坎蒂莱那”)风格。这一风格在他的复调维勒莱和回旋诗以及 41 首“带音符的叙事歌”(这一标题是为了有别于他的未配音乐的诗体叙事歌)中都有例可循。马肖的叙事歌部分地继承了吟唱诗人的传统，一般由三或四个诗节组成，全都配以同样的音乐，结束处各加一叠歌。在每一诗节中，前两行(或前两对)诗句的音乐相同，但结尾往往不同。其余诗句和叠歌配上其他的旋律，其结尾可与第一段的结尾一致。因此，叙事歌的公式同恋诗歌手的巴歌体相似，可图解为 aabC, C代表叠歌。

NAWM 24　纪尧姆·德·马肖，二重叙事歌：Quant Theseus——Ne quier veoir(《当特修斯——我不急于想》)

这是一首四声部二重叙事歌，上声部各有自己的歌词。马肖的其他所有叙事歌都是用自己的诗作歌词，这一首却一反常态，选了托马斯·佩恩的一首诗作为第一段歌词。并写了另一首诗由第二个旋律声部唱，好像是答句在友好地争鸣。这首作品的写作日期可以通过马肖给年轻女诗人佩隆内的情书而确定下来；他于 1363 年 11 月 3 日将作品送给她时写道：“我已听了好几次，满意极了。”两个声乐声部音域相同，常常交换旋律素材，有一处甚至出现模仿(第 44—45 小节)。两个声部的叠歌也相同：“自从见到我的意中人，我不要再看别的。”与等节奏型经文歌的复杂的含而不露的结构截然不同的是，叙事歌的形式暴露在感官的表面上一览无遗。

尽管用的是二重歌词，所有诗节同时开始和同时达到终止。这种一致性因马肖模仿其原型中所用的诗韵而得到加强，诗韵的模仿又使同几个倒数第二音节可以同时配以长的花唱。虽然这里的音乐采用了a(开放的结尾)a(闭合的结尾)bC的形式，叠歌(C)的最后 11 小节几乎与a的结尾相同，这种节约素材的做法是马肖所典型的。下声部是补白性的，通过切分音来填补所缺的拍子；当声乐线条是切分节奏时，在下拍上增加一个和声低声部，起到强化作用。虽有四个声部，却并不使终止更觉饱满些，因为除了叠歌前的那个终止在它的最后一个和弦中包含一个三度外，其余均由五度和八度的完全协和音程构成。

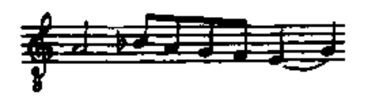
马肖的叙事歌有二、三、四声部的，还有人声与乐器的不同组合，但他的典型配合是高的男高音独唱或二重唱加两个下方的器乐声部。有两个人声声部而且各有其歌词的，称为二重叙事歌。

回旋诗曲式深得中世纪晚期诗人与音乐家的青睐。像维勒莱(见本书第132页)一样，它只用两个乐句，其典型结合模式是ABaAabAB(大写字母表示歌词的叠句)。亚当·德·拉·阿莱的《罗班和马里翁的游戏》中有许多歌曲是回旋诗，其中有几首采用复调。13世纪经文歌中的固定声部也有用回旋诗形式的。马肖的回旋诗具有高度错综复杂的音乐内容，其中有一首经常被作为独辟蹊径的范例而加以引用。它的固定声部的谜语般的歌词"于我，终即是始，始即是终"，其实是指固定声部中的旋律就是把最高声部中的旋律倒过来唱，而对应声部的后一半旋律就是它的前一半旋律的反向进行。

马肖的《圣母弥撒曲》 14世纪最著名的音乐创作是马肖的《圣母弥撒曲》，这是常规弥撒的一首四声部配乐，附有会众散去的惯用语Ite, missa est。它并非常规弥撒的最早的复调配乐；在它以前至少已有过四首比较完整的套曲。马肖的这一首之所以重要，是因为它的庞大规模和四声部织体(这在当时是罕见的)，因为它显然是作为一个完整音乐整体来构思的，也因为它无论按什么标准来说都是第一流作品。在12和13世纪，复调音乐作曲家主要对专用弥撒的经文感兴趣，例如莱奥南的和佩罗坦的奥尔加农中的《升阶经》和《哈利路亚》。他们有时也为常规弥撒的部分经文配乐，但如果这些作品一起在同一次礼拜仪式中演唱的话，它们的选择和组合是毫无定规的。谁也不会在意《慈悲经》、《荣耀经》、《信经》、《圣哉经》和《羔羊经》是否用的同一调式，或基于同一主题素材或是在音乐上有任何形式的统一。这种态度一直延续到15世纪30—40年代。14世纪和15世纪初的作曲家们虽然也为常规弥撒配写音乐，但他们一般都不试图把不同的乐章在音乐上联系起来，在手抄本中，弥撒的不同经文通常分别归类。所有的《荣耀经》放在一起，接着是所有的《信经》，依此类推。唱诗班指挥可以擅自从每一类中选用他认为恰当的一段放在整个常规弥撒中演唱。而马肖在《圣母弥撒曲》中把常规弥撒的5个部分看作一首乐曲，而不是5首独立的小品，从这一点来看，这部作品不仅在当年，就是在其后的75年中，也是不同寻常

的，至于它如何取得音乐上的统一，这不大容易说清楚；乐章之间的关系与其说是由于明显的主题联系，不如说是由于情绪和大致风格相似，虽然有些评论家曾提醒人们注意，有一个音乐动机贯穿全曲，不断反复出现：

例 4-2 马肖弥撒曲的动机



也许因为它们的经文很长，《荣耀经》和《信经》在这里都是用了按音节谱写的直截了当的孔杜克图斯式配乐。极其简朴的音乐充满了平行进行、奇怪的不协和音程、变化音和弦和突然的休止，组织成自由的分节歌形式，即由一些明显相似的终止式连接起来的一系列音乐“诗节”。这一弥撒曲的音乐多半保持在崇高客观的层次上，不试图反映歌词中蕴藏的感情内涵。但在《信经》中却有一处引人注目的例外： ex Maria Virgine（“童贞马利亚”）一句处音乐进行突然放慢而成为持续较久的和弦，从而使这一乐句显得鲜明突出。在后世作曲家的弥撒曲中，这已成为惯用的手法，即采用较慢的节奏和给人深刻印象的风格来为《信经》的这一段经文〔（从Et incarnatus est（“因圣神降孕……取着肉身”）到et homo factus est（“并成为人”）〕配乐，使《信经》的这些中心句更加突出。

NAWM 25 纪尧姆·德·马肖：《弥撒曲：羔羊经》

这首《羔羊经》——《慈悲经》、《圣哉经》以及“会众散去”也是如此——以一个等节奏型素歌的固定声部为基础。在《羔羊经》中等节奏型的结构始于qui tollis（“除免汝罪”）几个字，亦即在每次吟诵Agnus Dei（“天主羔羊”）之后（第三次重复第一次）。这里所用的素歌是《通用本》编号的弥撒XVII的早期形式。“天主羔羊”I和II都基于同一素歌旋律，但天主羔羊I有两个塔列亚，而II有三个塔列亚。这些塔列亚的节奏与小节数各不相同，其效果相当于两个克勒之间夹一个自由段，除固定声部外，第三声部和对应声部也是全部或部分地采用等节奏型。连结各乐章的那个特征性的动机勾划出一个三全音，先后几次出现（第2、5小节和25小节，在19小节处又以经过装饰的形式出现）。

我们不可能确切地知道马肖的弥撒曲当时的演出要求。所有的人声声部可能都由乐器重复，就其总的旋律风格以及在某些手抄本中没有歌词这一事实来看，对应声部也许是由乐器演奏而不是由人声演唱的。至少在等节奏型的乐章中，固定声部也可能由一件乐器演奏或重复。在《荣耀经》和《信经》中有许多短小的间奏段(都是为固定声部和对应声部而写)几乎总是器乐的。但用的是哪些乐器，用到什么程度，我们都不得而知。我们也不知道这部作品是为何种特殊场合而作，虽然关于它是为1364年法王查理五世登基而作之说甚嚣尘上，但毕竟无可稽考。但无论如何那肯定是一次极其庄严壮丽的盛典。



阿莫尔("爱")到纪尧姆·德·马肖书房造访，并引见自己的三个孩子：杜·庞塞("甜蜜的思想")、普莱桑斯("欢乐")和艾斯佩朗斯("希望")。马肖作品手抄本中的彩饰画，让·邦多尔画室之作(1584)。(现藏巴黎国家图书馆。)

马肖是一位典型的14世纪作曲家，他的宗教作品仅占他作品总数的一小部分。这一时期的圣乐创作相对减少，部分原因是教会的威望日衰，艺术日益世俗化之故。不仅如此，教会本身也开始批评在礼拜仪式中采用精雕细琢的配乐。自12世纪起，教会颁布了许多声明，反对采用复杂的音乐，反对歌唱者炫耀技巧。这些批评的要旨有二：那样做会使会众分心，并使弥撒实际上成为一场音乐会；经文的辞句听不清，旋律变得无法辨认。在意大利，官方这一态度的后果之一显然就是不鼓励复调教堂音乐的创作，不过，在那里，随着常规弥撒中的“交替诵唱”手法，还是出现了复调音乐：唱诗班唱素歌中的一个乐句，而管风琴演奏下一句，并在圣咏的音符上方增加一行华丽的对位。此外，唱诗班有时还在记写的圣咏音符上方即兴演唱迪斯康特风格的简单的复调音乐，这样，他们在字面上遵奉了教皇约翰二十二世于1324年在阿维尼翁颁布的教令，即允许“在节庆日或庄严的弥撒以及圣事中采用诸如八度、五度和四度等装饰旋律的协和音程以及在简单圣咏上方咏唱它们，但必须以不干扰圣咏完整性为准”。

此时，经文歌与各段弥撒配乐的创作主要在法国继续得到发展。有时，弥撒曲中某一个段落会用有固定声部的经文歌风格写作，有时又作为一个合唱的孔杜克图斯式的乐章，所有声部都有歌词。这两种风格马肖都曾用过。此外，14世纪末、15世纪初的作曲家还创作坎蒂莱那风格的弥撒曲和赞美诗，换言之，即独唱的弥撒曲和赞美诗，通常有两个器乐声部伴奏。有几首弥撒曲和赞美诗采用礼仪音乐为定旋律；例如，一首素歌《慈悲经》可改编为经文歌风格的复调《慈悲经》中的固定声部；一首经过不同程度装饰的赞美诗也可能成为同一段经文的叙事歌式配乐中的上声部。

14世纪的意大利音乐

主要由于社会和政治气候不同，14世纪意大利音乐（Trecento music）的历史不同于同一时期的法国音乐。法国的君主政体越来越强大稳定，而意大利则不然，它是由一些城邦组成的，群雄争霸，使国家经常处于动乱之中。复调音乐在社会精英的圈子里得到发展，这是那些受过记谱法和对位法教育并与教会有着联系的作曲家们提供的一种精致的世俗娱乐。其他的音乐多半都没有记写下来。在宫廷中，13世纪的意大利游吟诗人

(trovatori)只是步吟唱诗人(troubadours)的后尘。在整个中世纪，像在其他地方一样，意大利也有民间歌唱，通常伴以舞蹈和乐器演奏，但这些音乐无一保存下来。只有单声部的劳达赞歌，即上文中(p.84)提到过的游行歌曲，有手抄本留传至今，上面已经讲过，14 世纪意大利教堂音乐中的复调音乐大部分是即兴演奏的。

14 世纪意大利主要的音乐中心在半岛的中部和北部，著名的有博洛尼亚、帕多瓦、摩德纳、米兰、佩鲁贾以及佛罗伦萨等地，佛罗伦萨是从 14 世纪以至贯串整个 16 世纪的一个特别重要的文化中心。在佛罗伦萨诞生了两部文学巨著：卜伽丘的《十日谈》和乔瓦尼·达·普拉托的《阿尔贝蒂的天堂》。从这些以及当时其他著作中我们得知，意大利社会生活中的活动几乎无不带有音乐(有声乐，也有器乐)。例如，在《十日谈》中结伴而行的那些人每天所讲的故事都是载歌载舞的。

乔瓦尼·卜伽丘，摘自《十日谈》

“餐桌撤去之后，女王吩咐把乐器拿进来，因为所有的女士都会跳圆舞，男青年也是，而且有些人会弹会唱，技巧高超。在女王的要求下，迪奥尼奥拿起琉特琴，菲亚梅塔拿起维奥尔，奏起一首恬美的舞曲。然后女王和其他几位女士和两位男青年选了一首颂歌，跳起一首慢步圆舞——此时仆人们已奉命自去就餐。舞罢，他们又唱起欢快曼妙的歌曲来。

他们就这样玩了好久，直到女王认为应该就寝才罢休…。”

乔瓦尼·卜伽丘《十日谈》，第一天，序，帕利斯卡英译。

卜伽丘在这里提到的音乐，有些很可能是复调的，不过，如果是这样，那复调要末是即兴表演，要末是凭记忆演唱或演奏。留传至今的意大利复调音乐的范例极少作于 1330 年以前，但在 1330 年以后，复调作品便源源不断，数量大增，这一点从几部或作于意大利或作于法国南部的 14 世纪手抄本中可以得到证明。内容最最丰富的资料——虽然令人遗憾它来得较晚，而且不尽可信——是洋洋大观的“斯夸恰卢皮手抄本”，它原属佛罗伦萨管风琴家安东尼奥·斯夸恰卢皮(1416—1480)所有，因此得名。手抄本约抄于 1420 年，现藏佛罗伦萨梅迪契图书馆。它用羊皮纸抄写，装帧色彩华美绚丽，共包含 352 首不同的乐曲，大多为二或三声部，出自 14 世纪和 15 世纪初的 12 位作曲家之手笔。每一作曲家的作品前附有他的小型肖像。

牧歌 在斯夸恰卢皮手抄本和更早的手抄本中有三种具有代表性的意大利世俗作品：牧歌、狩猎曲和巴拉塔。牧歌通常为二声部，歌词多为田园诗、爱情诗或讽刺诗，三行为一诗节，共二至三诗节。各诗节配以同样的音乐，诗节结束处另加两行，称为利都奈罗，配以另一种节拍的音乐。在诗行结束处(有时开端处亦是如此)采用装饰性的花唱经过句，这一特征使牧歌近似于以前的孔杜克图斯。

NAWM 22 雅各布·达·博洛尼亚：牧歌《Fenice fu》(《我曾是凤凰》)

雅各布·达·博洛尼亚的《我曾是凤凰》是牧歌体裁的一篇优秀范例。像大部分牧歌一样，曲中两个声部歌词相同，按作者意图，两个声部显然都是唱的，因为除在利都奈罗开端处外，它们是分别进来的。有两处(第 7—9 小节和第 24—25 小节)两个声部采用模仿手法，而在两个短小经过句(第 9 与第 16 小节)中它们又陶醉在分解旋律式的交替进行中。除此之外，上方声部比较绚丽多姿，在每一诗行的最后一个重音音节上有长段流畅的音阶跑句。雅各布的生卒年代不详，但在 1346 至 1349 年间他曾供职于统治米兰的维斯孔蒂家族府第，后来又供职维罗纳的马斯蒂诺·德拉·斯卡拉宫廷，这都是确凿有案可稽的。因此他属于老一代 14 世纪作曲家。他运用模仿手法，可能是受了狩猎曲技巧的影响。

狩猎曲(Caccia)　狩猎曲可能是受法国猎歌(Chace)的启发而形成的，法国猎歌是一种在生动的描绘性歌词上配以通俗性旋律的歌曲，按严格卡农方式演唱。意大利狩猎曲主要繁荣于1345—1370年间，由两个相同的声部以同度卡农构成；但它与法国或西班牙猎歌不同，通常还有一个慢速的自由器乐声部在下方加以烘托。它的诗体形式是不规则的，但许多狩猎曲都和牧歌一样有一段利都奈罗，利都奈罗并非总是卡农风格。法文chace和意大利文caccia都是"狩猎"之义。作为一类乐曲的名称，它们又都是语义双关而影射"卡农"(拉丁文为fuga，意为"逃遁"，参阅本书第六章"卡农"一节)。在狩猎曲中，此词又指歌词的题材，即典型地描写一场狩猎或其他生气勃勃的场面，如钓鱼集会、喧闹的市集、一群采花的姑娘、一场大火或一场战斗。生动的细节——叫喊声、鸟鸣、号角声、感叹声、对话——在音乐中一一表达出来，精神饱满而妙趣横生，常常辅以分解旋律和回声效果。类似的现实主义手法有时也像当初曾用入法国维勒莱一样而用之于意大利牧歌和巴拉塔中。

14世纪作曲家或是写作严格的卡农，或是几乎完全回避有意识的模仿。卡农，特别是采用轮唱歌方式的卡农，一向是社交宴饮娱乐时一种受人欢迎的音乐形式(请比较17世纪英国的追唱歌，它的原文catch也可能来自意大利文caccia)；作曲家们在14世纪的猎歌和狩猎曲中采用卡农，无疑反映了当时一种流行的做法，与珀塞尔、莫扎特以及其后其他作曲家们轻松的宴饮卡农有异曲同工之妙。在意大利牧歌和巴拉塔中，偶尔也可以发现一些卡农，但在一首作品的所有声部中无往而不在地连续采用自由模仿，却是15世纪晚期才普遍起来的。

巴拉塔　复调巴拉塔是14世纪意大利世俗音乐的第三种类型，它的盛行要比牧歌和狩猎曲晚，表现出法国叙事歌风格的影响。巴拉塔(ballata)一词原指为舞蹈伴唱的歌曲(意大利文ballare 意为"跳舞")。13世纪的巴拉塔都是一些带有合唱叠歌的单声部歌曲，一首也没有留传下来。在卜伽丘的《十日谈》中巴拉塔或巴拉特塔还是和舞蹈连在一起的，不过在劳达赞歌中也有巴拉塔曲式。14世纪初的单声部巴拉塔虽有几首保存至今，但手抄本中的例子多半为二或三声部，作于1365年以后。这些纯抒情的、程式化的复调巴拉塔在形式上与法国维勒莱相似。

弗朗切斯科·朗迪尼 (约1325—1397)是14世纪意大利最重要的巴拉塔作曲家和最杰出的音乐家。童年因患天花而双目失明，但仍得以成为一位博学多才之士，一位受人敬仰的诗人(像马肖和德·维特里一样)和一位音乐理论与实践大师。他精通多种乐器，尤以弹奏便携式手风琴的技艺著称；这种乐器他奏来"得心应手，就像能用眼睛看似的，速度之快(但节奏永远正确)、技巧之精湛、声音之恬美，远胜人们记忆中的任何管风琴家。"⑤

朗迪尼是乔瓦尼·达·普拉托的《阿尔贝蒂的天堂》中的主要人物之一。此书虽非作于1425年以前，其目的却是记述1389年的情景与会话，其中的短篇故事——布局类似卜伽丘的《十日谈》和乔叟的《坎特伯雷故事集》——有一篇据传是朗迪尼本人口述。

朗迪尼从未替宗教歌词谱曲，现存的他的作品共有90首二声部和42首三声部巴拉塔，还有几首作品既有二声部又有三声部的版本。另外还有一首狩猎曲和10首牧歌。二声部的巴拉塔显然是早期作品，风格大致与牧歌相似，只是旋律线更为华美绚丽。很多三声部巴拉塔像法国叙事歌一样，是为独唱加两个伴奏声部而作。

乔瓦尼·达·普拉托，《阿尔贝蒂的天堂》，约1425年。

这时太阳高高挂在天上，天气越来越热，这一群人呆在荫凉处，欣然自得。郁郁葱葱的树枝上百鸟争鸣，有人请弗朗切斯科〔·朗迪尼〕弹奏管风琴，看看琴声是否会使鸟儿唱得更欢或是减弱歌声，他立即弹奏起来，接着便出现了奇迹：琴声响处，许多小鸟停止了鸣唱，仿佛是吃了一惊似的飞拢过来，久久地倾听着，然后又继续鸣唱，而且唱得加倍响亮，表现出令人难以想象的欢乐。特别是有一只夜莺，飞过来栖息在弗朗切斯科头顶的一根树枝上，就在管风琴的上方。

摘自《阿尔贝蒂的天堂》(1867)，p.111-13。韦·谢洛夫斯基编订。

NAWM 23 弗朗切斯科·朗迪尼：Non avrà ma' pieta《她决不怜悯》

这首巴拉塔足以代表弗朗切斯科·朗迪尼采用的这一曲式。在一个 7 行诗节前后都有一个 3 行的叠歌(称为ripresa)。诗节中前两对诗行称为“皮耶迪”(piedi)，它们有自己的乐句；最后三行称为“伏尔塔”(Volta，原义“回”)，采用与叠歌相同的音乐，这一布局可图示如下：
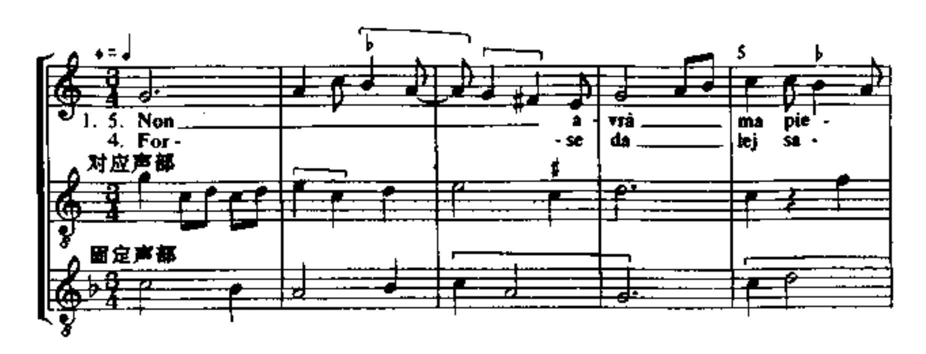
	叠歌			诗节							叠歌		
				皮耶迪				伏尔塔					
诗行	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	1	2	3
音乐	A			b		b		a			A		
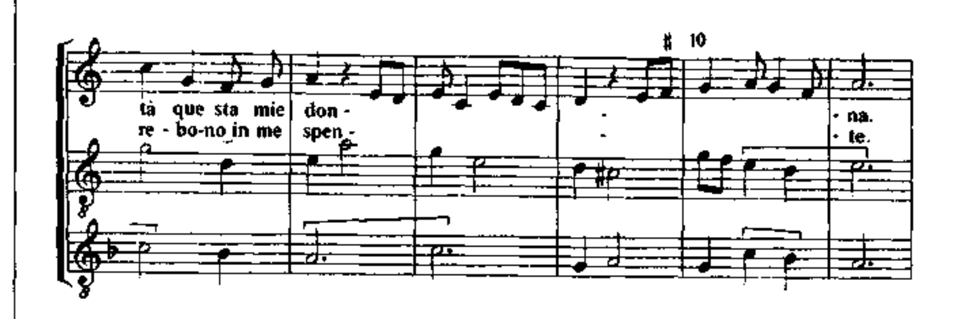
在诗行的第一音节和倒数第二音节配以花唱，是典型的意大利风格。每一行结尾(常常也在第一个字结尾和诗行中间休止的结尾)标以一个终止，通常是后来称为朗迪尼终止的那种类型，即六度到八度的进行在上方声部中以一个下方助音向上跳进三度来加以装饰(见例 4-3 中的第 3—4、5—6、10—11 小节。此例所示是叠歌的第一行)。有时，两个声部按半音进行上行到最后和弦，这半音进行或是在谱上记出来，或是以伪音表达。这种形式的终止式称为“二重导音终止式”(第 3—4 小节)。

在两个皮耶迪中采用开放的(Verto)结尾和闭合的(Chiuso)结尾，可能是受了法国维勒莱的影响。

朗迪尼的音乐除优美的声乐旋律外，还有一个迷人特征，即悦耳的和弦。这里没有 13 世纪音乐中比比皆是的平行二度和七度，也极少用平行五度和八度。同时含有三度和五度或三度和六度的音响效果用得很多，但从不用来开始或结束一个乐段或一首乐曲。

例 4-3 弗朗切斯科·朗迪尼：巴拉塔《她决不怜悯》
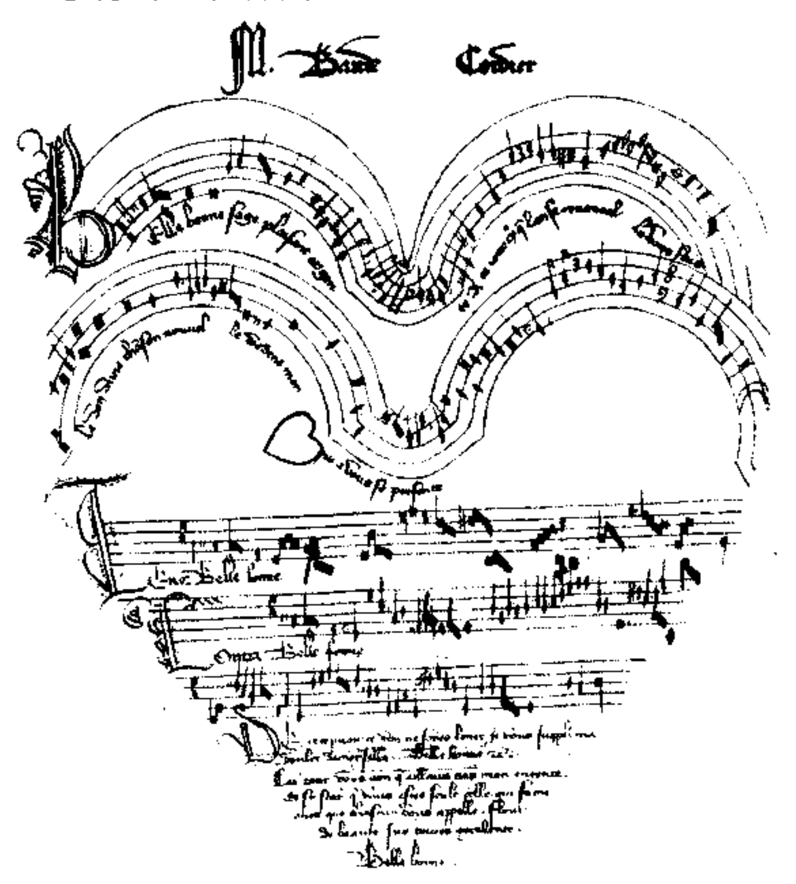




（歌词大意："她决不怜悯，我的这位夫人，也许（火焰）会被她熄灭。"）

引自《14 世纪的复调音乐》第四卷（1958）。

演奏演唱 必须强调指出，这首音乐——实际上是 14 世纪的任何音乐——没有统一的、固定的演唱演奏方式。有一个声部没有歌词，并不足以说明它就肯定是器乐演奏的，因为在另一个手抄本中这同一个声部又可能附有歌词。反之，谱中如有歌词，也并不意味着非把它当作声乐来演唱不可。不过，朗迪尼的巴拉塔和马肖的叙事歌的固定声部中既有长音符，又频繁出现大步跳跃，并习惯用很多连音符记谱（这就排除了按音节演唱歌词的可能性，因为按规定一个连音符只能配一个音节演唱）；我们可以设想，这些固定声部主要是作为器乐声部来构思的。对应声部显然创作在最高声部和固定声部之后，其目的是补充和声音响。就对应声部而言，我们仍不妨设想其为器乐声部；但是，很多对应声部同样适于演唱，而且很多配有歌词。最高声部永远是声乐的，而且一般都非常华丽，但它也可用乐器演奏。还必须记住，声乐旋律可能用乐器加以重叠（也许加一点润饰），也可能有交替采用乐器与人声的情况；例如，一首牧歌开始和结束处的绚丽的花唱可能由乐器演奏，而声部中的其余部分则可能由人声演唱，而且奏和唱很可能由同一人担任。最后，有物证表明，声乐曲有时通篇由乐器演奏，并在旋律线中增加一些装饰。这种器乐装饰的技艺主要是即兴演奏的技艺，不过这类乐曲有时也记写下来。例如，1325 年左右的罗伯茨布里奇手抄本中就有三首经文歌的管风琴改编曲，而 15 世纪第一个 25 年传下来的法恩扎手抄本则除了根据弥撒经文中的素歌改编的键盘乐曲外，还收有根据马肖的叙事歌以及 14 世纪意大利作曲家（包括朗迪尼）的牧歌和巴拉塔而改编的绚丽多姿的键盘乐曲。

将近 14 世纪末，意大利作曲家的音乐逐渐丧失其特有的民族特征，而开始汲取同时代的法国风格。自 1377 年教廷由阿维尼翁迁回罗马后，这一趋向特别显著。意大利人用法文歌词和法国曲式谱写歌曲，他们的作品常在 14 世纪晚期的手抄本中出现，用的是法国记谱法。这时还发生了另外一件事，它最终所起的重要作用当时是未能预料的。约 1390 年，也可能更早一些，列日的作曲家兼理论家约翰内斯·奇科尼亚（约 1340—1411）定居帕多瓦；在那里以及在毗邻的威尼斯他的音乐事业十分成功。后来的事实证明，奇科尼亚是 15 世纪大批涌入意大利的佛兰德斯、荷兰、法国以及（较晚）西班牙音乐家中的第一人。他们受到热烈的欢迎，意大利的许多重要音乐职位一连许多年几乎都由外国人担任。毫无疑问，这些人所写的音乐受



博德·科尔迪埃的回旋诗《优美的、良善的、圣明的》，作于 1400 年以后，收于尚蒂利手抄本的附录中（孔代博物馆，MS 564）。有歌词的旋律声部由无歌词的固定声部和对应声部伴奏。此谱呈“心”形，与作曲者的姓氏Cordier语出双关，因其前半个字Cor在拉丁文中意为“心”。

到他们在意大利的所见所闻的影响；不过，意大利的贡献虽然重要，却基本上是间接的。

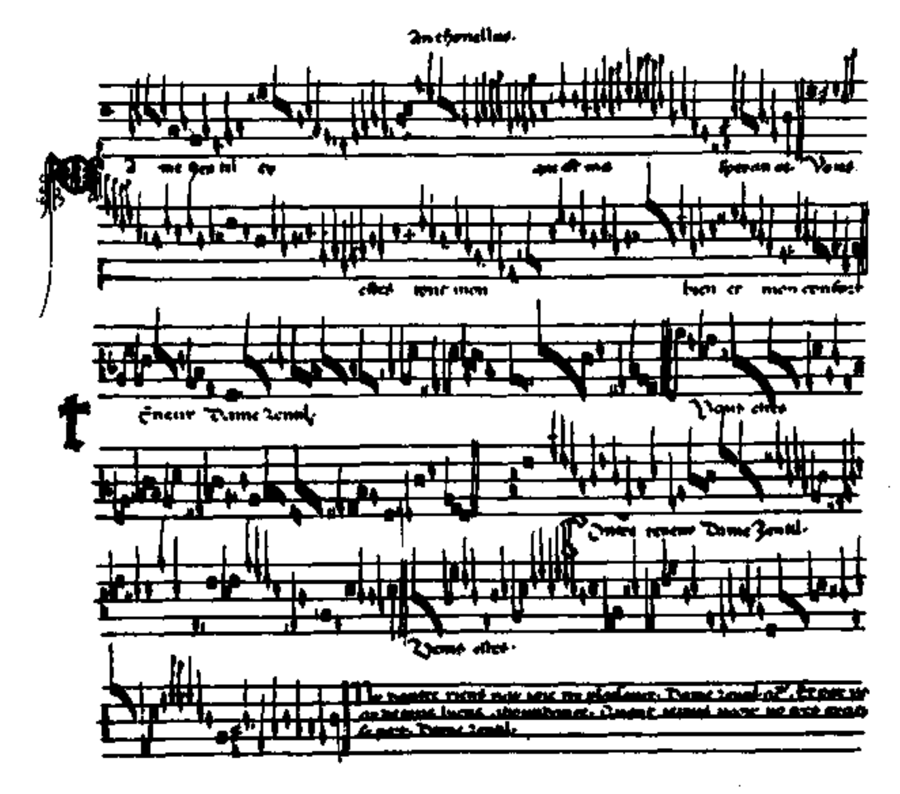
14世纪晚期的法国音乐

这一时期的一个典型的矛盾是：阿维尼翁的教廷显然是一个对世俗音乐比对圣乐更为重要的创作中心。在这里以及在法国南部的其他宫廷中，有着一个光辉的富于骑士精神的社会，为14世纪晚期许多法国和意大利作曲家提供了宜人的环境。他们的音乐主要有独唱的叙事歌、维勒莱以及回旋诗(rondeau)，由器乐的固定声部及对应声部加以烘托。歌词大多由作曲家自行创作。有些叙事歌涉及当时的人和事，但极大多数为情歌，其中不少曼妙优雅之作，旋律玲珑剔透，和声色彩细腻，是最上乘的贵族艺术的典范。在有些手抄本中出现花里胡哨的装饰、红黑相间的音符、复杂巧妙的记谱，有时作曲者还会突发奇想，例如将一首情歌谱成一颗心的形状(见附图)，或将一首卡农写成一个圆圈，这些视觉上的现象与他们的音乐风格相得益彰。

节奏　这一时期法国世俗音乐的特征之一是节奏格外灵活多变。独唱旋律特别展示出细腻的色彩微差：拍子按许多不同方式加以细分，乐句的线条可用休止符打断成为分解旋律或通过持续的切分音而使之悬而不决，仿佛作曲者曾想捕获歌唱者自由的rubato(自由速度)式演唱风格，把它定格在谱中。

14世纪晚期这种法国音乐的织体中渗透着错综复杂的节奏：各声部以互相对比的节拍和一拍内互相对比的组合而进行；和弦被折射并故意通过留音和切分音而弄得模糊不清。有时因追求技巧走上极端而蜕化成矫揉造作。例4-4(两行最低谱表是几个声部的压缩，不是伴奏)所示是安东内洛·达·卡塞尔塔一首回旋诗中一个典型的乐句。卡塞尔塔是14世纪晚期意大利作曲家，他可说是“玩法国牌而打败了法国人”。这里的切分音起着独唱者延迟进入的效果；这一经过句的节奏微妙而令人难以捉摸，是20世纪以前的任何其他乐曲所望尘莫及的，但一切都符合发展逻辑而各得其所。值得注意的是第2小节中那个六度的动人效果、独唱声部中第一个休止后
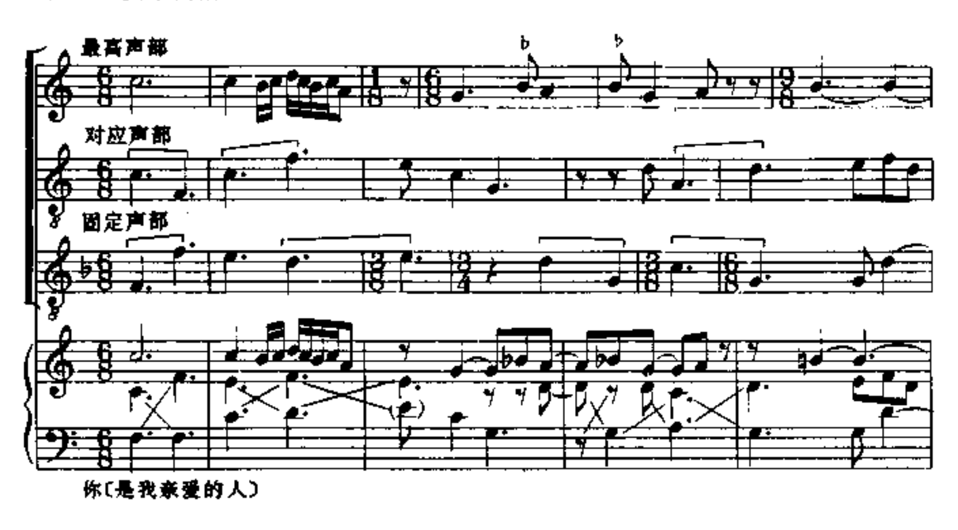
降B和B之间那个娇滴滴的迟疑以及对应声部时而在固定声部之上、时而又在其下出现的手法（从而使和声中真正的低声部先处于其中一个声部然后又处于另一声部，有时又因一个声部休止而在另一声部中得到揭示）。我们可以想象这两个下方声部由不同音色的乐器奏来所得到的音响效果是多么变化多端。
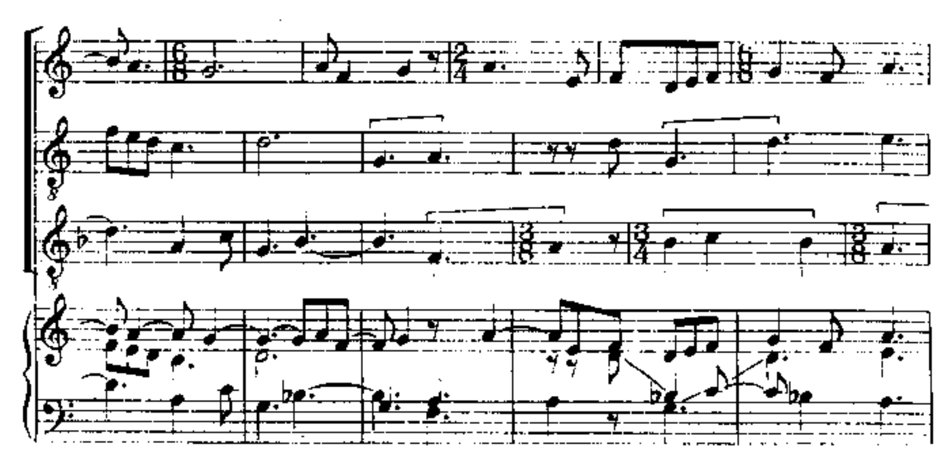


莫代纳手抄本中所收安东内洛·达·卡塞尔塔的回旋诗《高雅的夫人》，约作于1410年，第一行谱表将近结束处的升记号属于B音，而不是C音。

例4-4所引这一乐句大部分为花唱，因此歌词从略。[6] 音符上方或下方的临时记号未见于原谱。所谓的不完全调号（partial signature）——不同声部中用不同调号——在14和15世纪是司空见惯的。

例 4-4　安东内洛·达·卡塞尔塔：回旋诗《高雅的夫人》中的片段
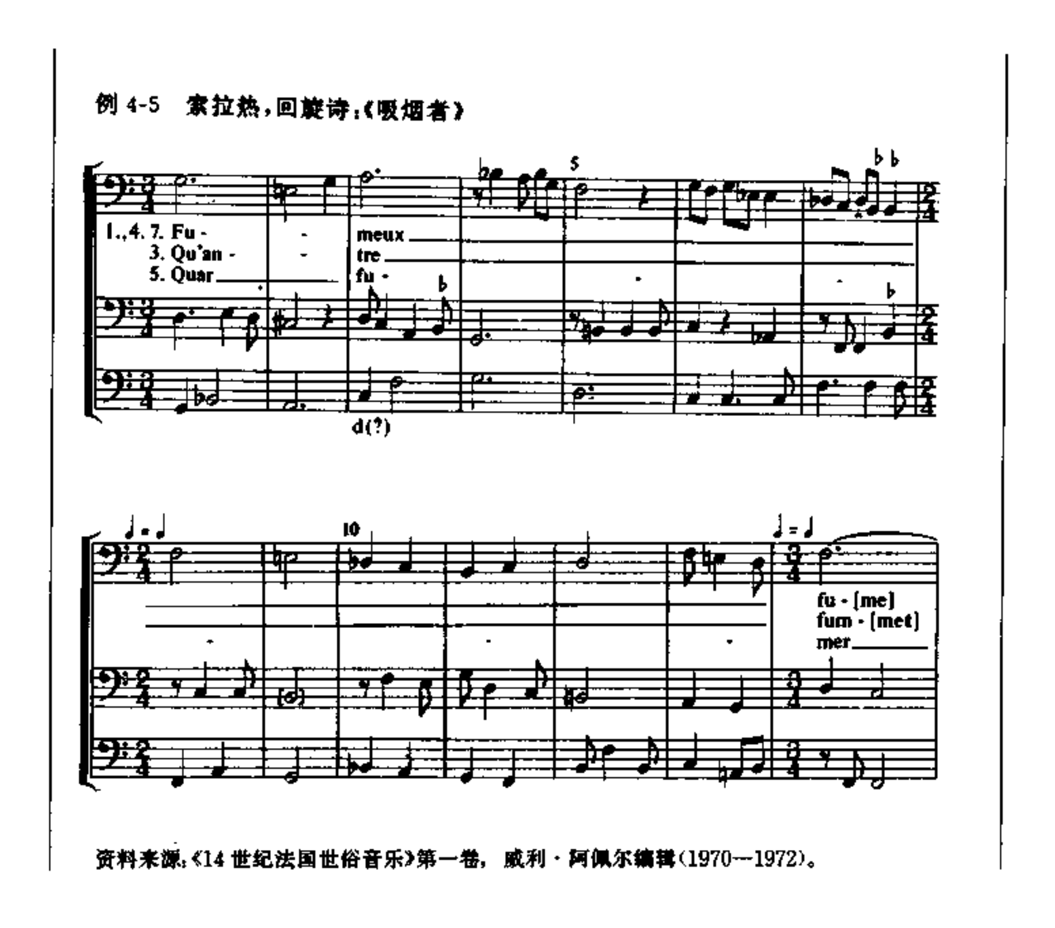




NAWM 26　索拉热，回旋诗：《吸烟者》

在作曲家索拉热的和声与节奏试验中表现出矫揉造作风格的不同方面。索拉热是让·迪克·德贝里的门客，又是一个叫做“吸烟者”的文学小组的成员。他在这首回旋诗中刻画他们，可能是存心挖苦。

特别引人注目的是中央声部中连续不断的切分音；模进；临时记号的大胆运用以及和声中在三全音上的停留。例 4-5 示出一个典型的经过句。

例 4-5 索拉热，回旋诗：《吸烟者》



资料来源：《14 世纪法国世俗音乐》第一卷，威利·阿佩尔编辑(1970—1972)。

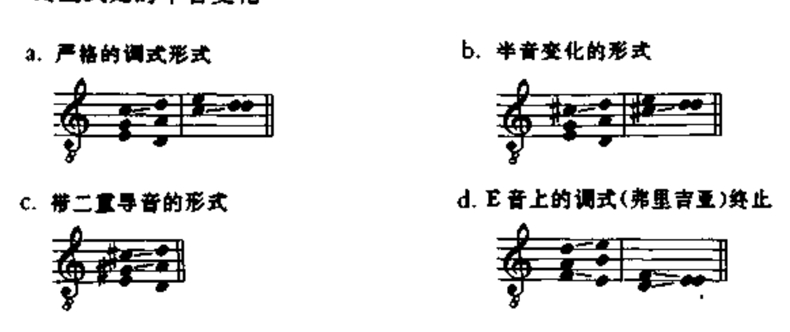
法国南部宫廷的深奥复杂的音乐是给具有非凡文化修养的听众和高度专业技巧的演奏者用的。它那些在节奏上和记谱上令人望而生畏的错综复杂的手法至 14 世纪末开始不再时行。与此同时，在 14 世纪下半叶的法国北部，一些乐师的行会(他们就某种意义而言是吟唱诗人传统的继承人)发展了一种比较简单的世俗复调音乐。诗歌是大众化的，不写宫廷式爱情的优雅情趣，而写游畋狩猎和圩场集市的真实场景。音乐有着相应的活力和清新，节奏雄浑有力而直截了当，像民歌节奏那样。在 14 世纪的手抄本中传留至今的不多几首谱例恐怕未必足以说明这种简朴的艺术当时广泛盛行的程度。

伪　　音
(Musica Ficta)

14世纪音乐(包括法国的和意大利的)中有很多因为采用了升高或降

低的音(或有临时记号标明或是演奏时即兴增加)而获得一种特殊风味。这种半音变化常见于终止处：调式所要求的小六度在走向八度的终止式中被升高为大六度，如例 4-6 a和b中D音上的终止式。作曲家、歌唱家和理论家们显然都愿意走向同度的三度音程是小音程，走向八度的六度是大音程。在例 4-6 b所示的那种终止式中，例数第二个三音和弦的上方二音照例都升高，从而形成我们所说的“二重导音”——见例 4-6 c。G音和C音上的终止式都像D音上的终止式一样加半音变化。但E音上的终止式情况特殊，因为外声部倒数第二个音程已经是大六度，因此不需要半音变化——见例 4-6 d。

例 4-6　终止式处的半音变化



凡织体的最低音之上出现增四度时、凡旋律中出现F-B三全音音程时，或只是为了形成更为流畅的旋律线时，也用到这种半音变化。有时它的应用只是因为好听，而别无其他缘故，换言之，是causa pulchritudinis，即“为了求得美”。

14 世纪音乐的这类半音变化，如果当时的作曲家和文士在手抄本中把升、降、本位音的记号都写清楚的话，那末对现代演奏者是没有什么困难的。可惜他们却并非总是这么做；即使是这么做了，也不能前后一致：同一片段在不同的手抄本中所用的临时记号可能不同。

不写临时记号并非只是由于疏忽大意，而是为了符合记谱时的理论框架。三个六声音阶(硬、软和自然)的体系允许采用mi-fa唱名法中指明的半音：B与C之间、E与F之间以及A与降B之间。这属于“真音”(musica vera)或“正确音”(musica recta)的范畴，是圭多手体系中标示的那些音的范围。这一范畴以外的音被认为是“手以外的”、“伪的”(falsa)或“假装的”(feigned)。作曲家和文士都不大情愿把不属于被认可的“真音”体系中的音

高记写下来。而歌唱家则受过训练，知道如何识别在什么情况下必须把一个音升高或降低半音，使旋律或音程进行更为流畅(见下面普罗斯多奇莫·德·贝尔德曼迪的论述)。日子一久，如果有人将职业音乐家应该知道的升号或降号明确写出来，那会是对歌唱家的侮辱；这类判断的标准确实成了职业的秘密。

普罗斯多奇莫·德·贝尔德曼，选自《对位法》，1412，第五卷，第1—6章。

1)……伪音就是在看来没有音节的地方伪装音节或者加一些音节——在没有mi的地方用mi，没有fa的地方用fa，依此类推。关于“伪音”，首先必须记住，非必要时绝对不能用，因为在艺术中绝不能采用不必要的东西。

2)还必须记住，伪音的发明只是为了润色某些只有用伪音才能润色的和音……。

3)还必须知道，伪音的标记有二：圆(又称软)的♭和方(又称硬)的♮(现代的♮或#)。这两个标记表示伪装的音节出现在不可能有这类音节的地方……

6)最后，要了解这两个标记(圆的♭和方的♮)放在哪里，必须知道它们是用于八度、五度和类似音程的，在需要增大或缩小这些音程，使之成为良好的和音(如果它们原来是不协和的话)时用，因为这些音程在对位中永远必须是大音程或协和音程。但这两个标记也可以在必要时用于不完全协和的音程——三度、六度、十度以及类似音程——在需要增大或缩小这些音程，使之适当地变为大音程或小音程时用，因为这些音程在对位中有时应为大音程，有时应为小音程……因为不论是大是小，你总是必须选择那个距你希望立刻到达的位置较近的形式……这样做只是为了求得声音恬美的和声，别无其他理由……这是因为，不完全和音离开它所希望到达的完全和音越近，它就越完全，结果所得的和声也就越恬美。

引自普罗斯多奇莫所著《对位法》一书，英文本为简·赫林格所译。

在14世纪和15世纪初期的手抄本，特别是意大利手抄本中，临时记号写得比较清楚。但自1450年至约1550年间，临时记号是不受重视的，除非是为了调式转移。而且至今还无法肯定，这究竟是反映了声音的真正变换——返回自然音调式的纯正——还是(这种可能性较大)只是一个记谱的问题。演唱者则继续一如既往地运用半音变化。由于这些不肯定因素，谨慎的现代编辑不会在音乐中加入原来资料中所没有的临时记号，但往往在谱表上方或下方注明他认为当时的演唱者肯定会加的那些记号。

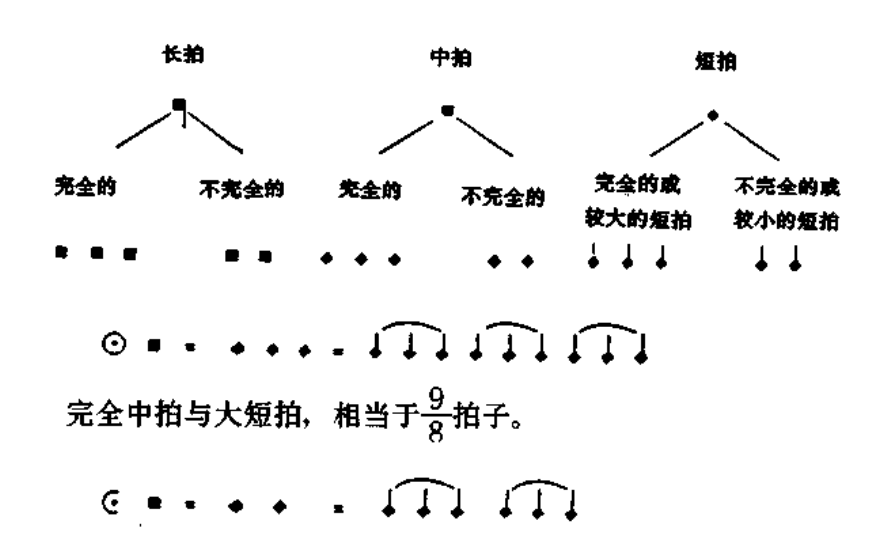
记　谱　法

显然，本书无法详尽描述14世纪的记谱法。我们只能扼要说明意大利和法国音乐家在制订出一套将较长音符二等分或三等分的新记谱法时所依据的某些主要原则，并对许多新的短小符值的引用和该世纪后半叶的音乐所特有的节奏上的较大灵活性作一介绍。

意大利体系的基础在马尔凯托·德·帕多瓦的《有量音乐艺术规范》(1318)中有一段介绍。⑦简而言之，这一方法就是把小音符(Semibreve)分成几组，中间用点隔开；又补充某些字母标记，说明各种可能二等分、可能三等分的组合；还补充一些新发明的音符形式来标明不符合一般分组规则的例外情况和表示较短的音符时值。这种记谱法特别适用于华丽的旋律线，在意大利音乐中一直用到该世纪后半叶，才开始由法国体系加以补充以至最后被它所取代。法国体系证明能更好地适应那个时代的音乐风格。

法国体系是弗朗科原则的延伸。长音符、短音符(breve)和小音符(Semibreve)都可各自分成二或三个符值小一级的音。长音符的划分称为“长拍”(mode)，短音符的划分称为“中拍”(time)，小音符的划分称为“短拍”(prolation)；一分为三的划分是完全的，一分为二的划分是不完全的。两个新的音符形式被用来表明小于小音符的时值：微音符𝅗𝅥(minim，小音符的一半或三分之一)和半微音符𝅘𝅥𝅮(Semiminim，微音符的一半)。这一体系的框架 见152页最上例 。

最后，完全与不完全长拍的原始符号被废弃，中拍和短拍的简化符号合二为一：圆圈代表完全中拍，半圆代表不完全中拍；圆或半圆中加点表示大短拍，不加点表示小短拍，因此(如152页其余例所示)：



完全中拍与大短拍，相当于$\frac{9}{8}$拍子。

不完全中拍与大短拍，相当于$\frac{6}{8}$拍子。

完全中拍与小短拍，相当于$\frac{3}{4}$拍子。



不完全中拍与小短拍，相当于$\frac{2}{4}$拍子。

这就是中世纪晚期音乐理论中的四种短拍。

半圆符号C沿用至今，成为现代$\frac{4}{4}$拍子的标记。现用的¢(相应的名称为alla breve，即$\frac{2}{2}$拍子)是中世纪晚期与文艺复兴时期符值比例法体系的遗迹，在符值比例法中，运动的单位(即"拍")可按指定比例从正规符值转化到其他符值——此处比例是1∶2，从而将一拍从通常的全音符转化为二全音符。

约1425年，以上所有形式开始写成"白"音符，换言之，黑色轮廓不填满(𝆷 𝆸 𝆹 𝅗𝅥)，⑧半微音符变成♩，更短的音符则在半微音符上任意加符尾(♪ 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅰，依此类推)。这些就是现代音符的主要形式，将近16世纪末，

菱形符头改成圆形符头。

除以上符号外，法国人还采用其他记谱手法。他们采用附点，但其含义与意大利乐谱中不尽相同。红色音符表示在常规记谱法中会要求相反诠释处的完全或不完全音符，表示这些音应该以其正常符值的一半（或其他分数）演唱，还用于其他许多目的，“白色”音符形式也用于类似的特殊意义。不同的声部可用不同的短拍记号记谱，而且在同一声部线中拍号可不断变换。偶尔，不同的短拍也用于卡农的缩记法，其中模仿声部（一个或几个）进行的速度与主导声部不同。旋律只记写一次，但有两个或更多不同的拍号。我们在下文中可以看到，这种“有量卡农”在15、16世纪更为常见。14世纪作曲家也设计出一些巧妙的方法来表示切分节奏，切分节奏在14世纪后半叶的一些旋律线中是一个突出特征（见例4-4）。

乐　　器

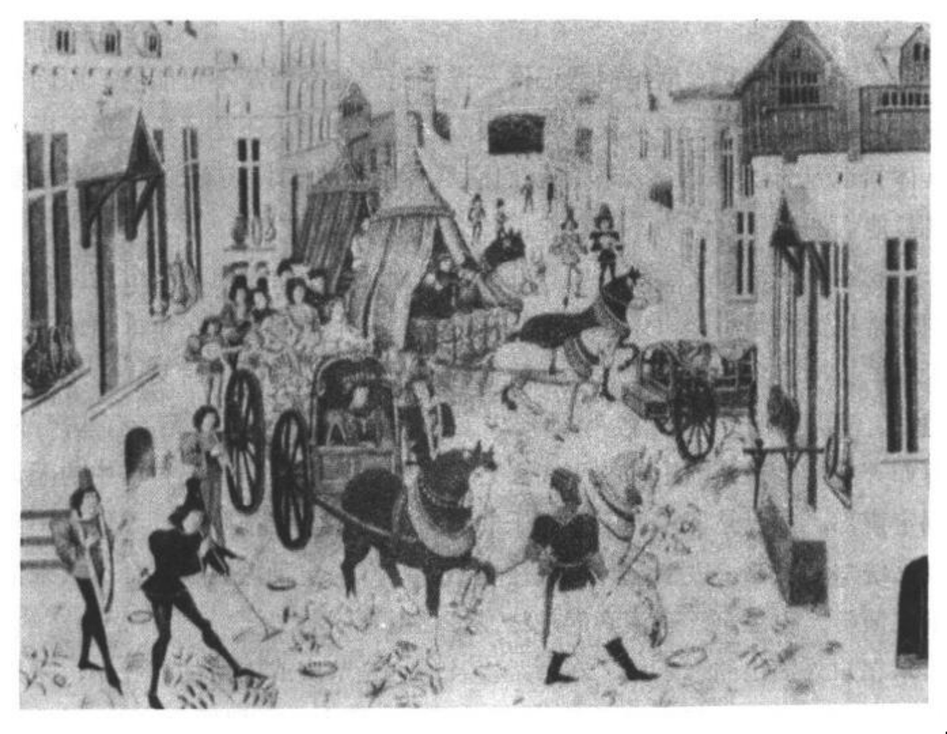
要对14和15世纪的器乐作一详尽无误的介绍是不可能的，原因很简单：音乐手抄本几乎从来没有注明哪一部分是声乐还是器乐，更不用说具体指明是什么乐器了。作曲家们满足于信赖人们按习俗或惯例来演奏（唱）他们的音乐，认为不必要作出什么明确的指示。

我们从图片和文学资料中得知，14世纪和15世纪初期演出复调音乐的最常见方式是小型声乐与器乐组，一般是一个声部只有一个人声或一个乐器。也有迹象表明在坎蒂莱那风格的作品中独唱声部同时又由一个乐器演奏，演奏时增加装饰音，从而形成支声。我们几乎可以肯定，有些声部，诸如等节奏型经文歌中的拉丁文固定声部和朗迪尼三声部巴拉塔中的无词固定声部，都已是器乐而不是声乐的。但除了这一类推断外，我们看不出什么统一的做法；表演显然是因环境而异的，决定于可以找到什么人来演唱或演奏，也决定于表演者的趣味或兴之所至。

在户外演出的音乐中，在舞蹈以及特别是节庆或庄严的典礼中，采用较大的重奏（唱）和较响的乐器；14世纪的高音（haut）和低音（bas）乐器的区别不在音高而在响亮度。用得最多的低音乐器有竖琴、轮擦提琴、琉特琴、索尔特里琴、便携式管风琴、横笛和竖笛；高音乐器有肖姆双簧管、木管号、拉管小号和萨克布号。打击乐器包括定音鼓、小钟和钹，在各式

各样合奏中都是常见的。当时盛行的音质是清澈、明亮或尖锐。如果根据当时的艺术来判断，乐器不是按音色相同归类成族(例如，像后来的维奥尔康索特那样)，而是按音色的对比，如维奥尔、琉特琴、竖琴和萨克布号或是维奥尔、琉特琴、索尔特里琴、竖笛和鼓，虽然这一时期的复调声乐可能从来没有不带伴奏的，经文歌和其他声乐作品却有时只由乐器演奏。当然还有大量器乐舞蹈音乐，但由于这些舞曲一般都是即兴或凭记忆演奏，留传下来的有谱可稽的为数不多。

最早的楔槌键琴和羽管键琴类型的键盘乐器创始于14世纪，但似乎直到15世纪才被普遍采用。除了便携式管风琴外，固定式管风琴也频繁得到采用，大管风琴在越来越多的教堂中安装。至14世纪末，德国又出现了一种踏瓣键盘乐器，而音栓机械装置(它使演奏者可以随意选择不同排的音管)和另加一个键盘的做法，则是15世纪初期的成就。



一队马车列队行进，旁边有许多乐师随行，有人边走边演奏竖琴、琉特琴和肖姆双簧管。此微型画系一本叙述亚历山大生平的传奇故事的插图。

小　　结

由于音乐创作明显地从圣乐转移到世俗音乐，14 世纪的音乐手法显得更加丰富多彩，五光十色。最显而易见的是节奏更加多样化、更加自由，在某些晚期作曲家笔下几乎到了无法演奏的极端。和声组织意识越来越强，显然可见于围绕具体的调性区域而作的对位的规划。不完全和音——三度和六度，六度较差些——在强拍上像在弱拍上一样得到偏爱，虽然最终的音响总仍是同度、八度或空五度。出现了平行三度和六度的经过句，而平行五度和八度则用得少了。伪音的运用使终止更为突出，也使旋律线更为柔顺灵活。人声声部的音区向上扩展。由于作曲家追求对感官有吸引力的外表，13 世纪经文歌抽象的分层结构让位于坎蒂莱那织体的更具旋律性、和声性的乐汇。在法国，经文歌仍然是一种特殊的作曲体裁，但已不是以宗教音乐为主，而是有了更多政治功能和仪典功能，结构上也更为复杂，新的作曲体裁脱颖而出。有些新体裁，例如狩猎曲、（可能还有）牧歌等，脱胎于通俗音乐实践。从 13 世纪继承而来的巴拉塔和其他带叠歌的歌曲，也回到民间的典范，但关系比较远了。那些也是继承了早期传统的复杂精深的类型，即所谓的"固定格式"如维勒莱、叙事歌和回旋诗，都既是文学体裁，也是音乐体裁。将近世纪结束时，回旋诗越来越走红，并开始抽枝发芽，分岔为一些更为复杂的类型。

至 1400 年，原先各不相同的法国和意大利这两种音乐风格已开始在融而为一。我们将在下一章中看到，这一刚刚萌芽的超国界的风格将在 15 世纪受到其他潮流（主要是英国和荷兰地区）的影响而更为多样化。

---

① 《彼特拉克书信集》，英文本系莫里斯·毕晓普所译（印第安那大学出版社，1966）。

② 今译谱见《14 世纪复调音乐》第二卷。

③ W. 赖克《沃采克指南》后记，MQ 38（1952）：21。

④ 马肖《命运的补救》一文，刊于恩内斯特·霍普夫纳所编《作品集》（巴黎：菲尔

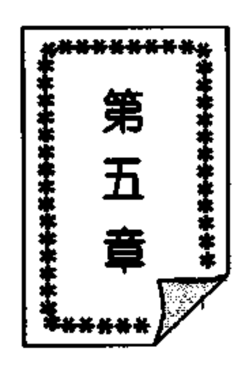
曼·迪多，1811)。

⑤ 引自14世纪佛罗伦萨编年史家菲立波·维拉尼的《佛罗伦萨名人传》，马祖凯利编辑(佛罗伦萨，1847)。

⑥ 全曲见阿佩尔所编《14世纪晚期法国世俗音乐》，No.29。

⑦ 这一段落的英译见SR。

⑧ 这一变化可能是因为当时不用羊皮纸而改用纸张所引起的结果之一：用当时那种粗糙的钢笔在表面粗糙的纸上涂黑，会增加墨水溅污纸张和造成破损的可能性。



从中世纪到文艺复兴：15世纪的英国音乐和勃艮第地区的音乐

15世纪，音乐继续朝着国际风格转移。虽然法国和意大利在这一世纪没有产生任何杰出的作曲家，也没有任何创新，然而临近该世纪中叶时，英国作曲家却对于国际风格作出了有决定意义的贡献。作品仍以世俗形式为主；坎蒂莱那式织体越来越受人欢迎，在某种程度上甚至被用进经文歌(经文歌本身就是类世俗的、仪式性的)和弥撒配乐中。

英　国　音　乐

一般特征　英国音乐和北欧的音乐一样，从来就与民间风格息息相关，而且与欧洲大陆的发展相反，在实践中陷入抽象理论而不能自拔。英国音乐和欧洲大陆音乐相比，总是倾向于大调性(与调式体系相反)、倾向于主调音乐(与法国经文歌的旋律线条独立、各声部歌词不同、和声不谐和相反)、倾向于更丰满的声音、更自由地应用三度和六度。12世纪的《圣马格努斯(奥克尼群岛的守护圣徒)赞美诗》中出现平行三度。在13世纪的英国复调实践中，用平行三度、平行六度来即兴表演和创作习以为常。
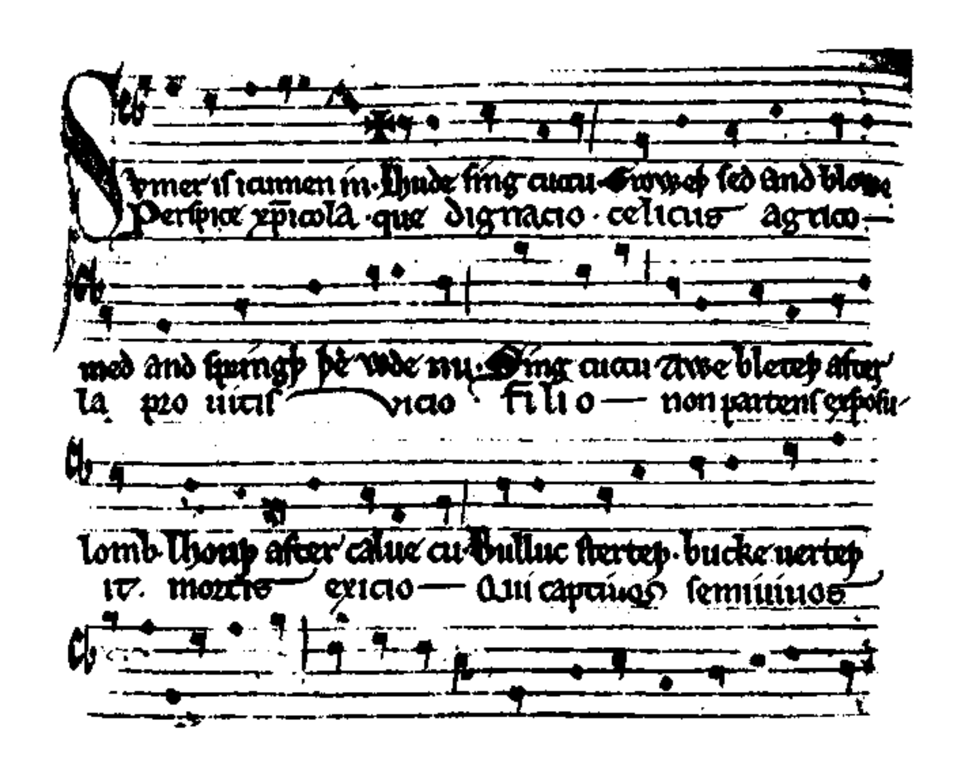
圣母院乐派曲目的主要抄本之一沃尔芬比特尔667(称W_1)可能是在英格兰或苏格兰抄写的，据此推测，圣母院乐派的作品在不列颠群岛已为人知晓；这份资料中除圣母院乐派作品外，还有许多一度被认为是英国的曲子。这些乐曲大都是二声部的附加段和继叙咏；它们与音节式的孔杜克图斯相似，只不过高声部比固定声部略多些花唱，固定声部通常是教仪或类教仪的旋律，处理时常很自由。

13世纪时英国有人创作三声部孔杜克图斯和经文歌，并且在欧洲大陆流传；例如在蒙彼利埃抄本中发现的据信是英国经文歌Alle psallite——

Alleluia。①

14 世纪 必须牢记英国圣咏的基本曲目是索尔兹伯里大教堂塞勒姆仪式所用的那些圣咏，其旋律在某种程度上和《通用本》中罗马教仪所用的圣咏以及其他现代圣咏谱中的有所不同。在 15 世纪时，英国作曲家以及许多欧洲大陆作曲家更喜欢用索尔兹伯里的圣咏作为他们作品的定旋律而不用罗马版的素歌。

我们目前所知的 14 世纪英国音乐主要来自一些手稿片段，所包含的作品表明曾经有过一个以伍斯特大教堂为中心的作曲学派。这些作品主要包括常规弥撒的不同部分的附加段、专门弥撒的选段、经文歌和孔杜克图斯。



《夏天来了》(约 1250 年)。四声部轮唱歌或无终卡农，衬在一个二声部的基础低音上，两个声部与一个短乐句互换。上方声部均有次要的拉丁文歌词。(伦敦，不列颠图书馆，哈利父子收集的文稿。)

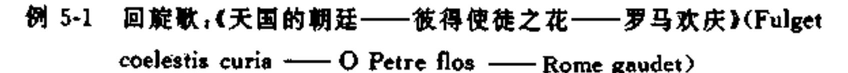
下文所讨论的回旋歌中所显示的英国特征在著名的《夏天来了》[2]之中也可以听到，它属于轮唱歌(rota)类型，实质上是一首轮唱曲(round)或卡农。这首源自英国作于1250年前后的乐曲表现出许多中世纪英国音乐所典型的特征，特别是丰满的和弦织体、自由地应用三度作为协和音程以及明显的大调性。四声部卡农之下有两个固定声部唱基础低音(pes，一种重复的低音动机)并且不断地互换声部。
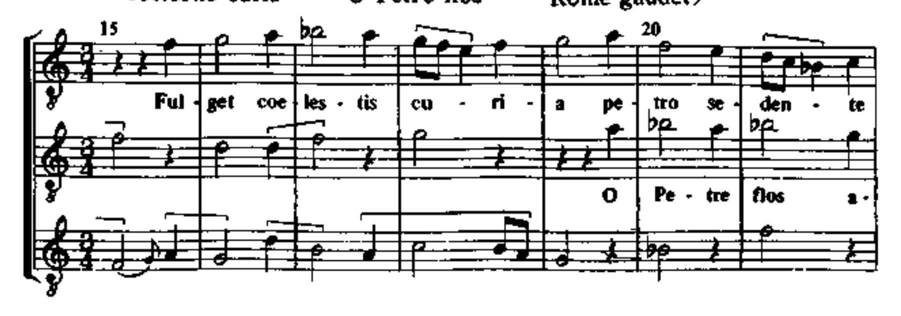
NAWM27 伍斯特的回旋经文歌：《Fulget coelestis curia(天国的朝廷)——O Petre flos(彼得使徒之花)——Roma gaudet(罗马欢庆)》

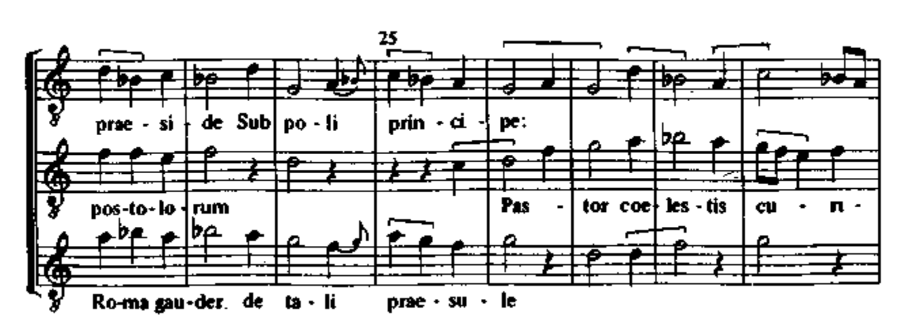
英国经文歌的最典型技巧之一是回旋，它用声部交换(德语为Stimmtaush)作为作曲方法。伍斯特片断中的这首三声部经文歌就全靠这一手法。这首回旋歌首尾有引子和尾声，引子在两个声部中突出地应用模进和卡农式模仿，尾声则取自回旋歌的音乐。乐曲的中间部分一分为二，各有3条同时进行的旋律，由3人轮流演奏或演唱，如下图：
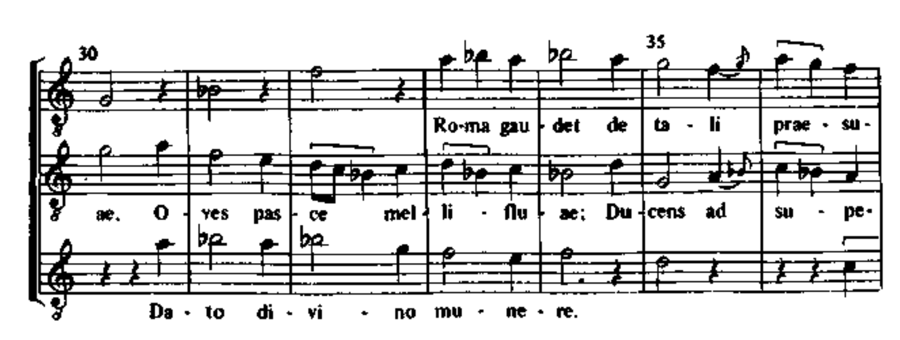
第三声部	a b c	d e f
第二声部	c a b	f d e
固定声部	b c a	e f d

例5-1是最初的陈述和前半曲中的一次声部交换。在回旋歌中声部的音乐交换时，歌词通常随之而交换，不过在这首经文歌内只有两个外声部交换歌词。既然三个声部音域相同，听众听到的是每一半的3次重复。所有旋律清新优美犹如民歌，所有声部谐和地融为一体，这也是那时的英国音乐的特征。


例 5-1　回旋歌：《天国的朝廷——彼得使徒之花——罗马欢庆》(Fulget coelestis curia —— O Petre flos —— Rome gaudet)







（歌词大意：天国的朝廷光芒万丈，彼得坐在天子下面忠心守卫。罗马欢欣有他为主教。啊彼得，使徒之花，天国朝廷的牧者，温柔地养育你的羊群，带他们向高处攀登。罗马欢欣神赐主教。）

资料来源：路德·迪特默编辑《伍斯特片断》。
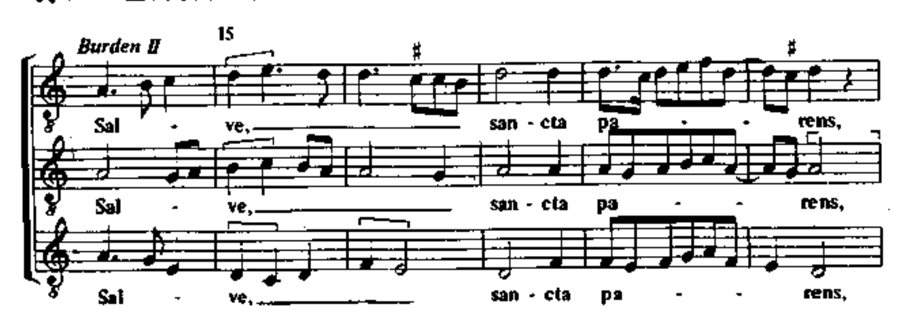
孔杜克图斯以及常规弥撒中的类似孔杜克图斯的附加段显示出一种新风格特征，这种特征早在13世纪即渐露端倪，而在15世纪初的音乐中据有重要地位：旋律线由另外两个大致平行进行的声部伴随着，从而不时产生同时进行的三度和六度序列。这种写作法反映出英国民族偏爱三度、六

度以及丰满和谐的声音。回旋歌之类的形式可能就是源自13世纪英国音乐中同样频繁地应用声部交换而导致的。这种做法在理论和实践中得到认可是通过"唱迪斯康特"的规则的订立，即在定旋律衬托上唱一个没有记写下来的声部，自由加唱的声部与指定旋律一个音对一个音节奏相同地进行。到13世纪晚期，唱迪斯康特的规则禁用连续的平行五度和平行八度，但是允许有限制地用连续的平行三度或平行六度。

NAWM28 圣诞颂歌：《Salve, sancta parens》(《赞美圣母》)

这一圣诞颂歌中的第二叠歌用英国即兴迪斯康特风格写成(见例5-2)。两个外声部大部分用平行六度进行，中间声部在最低声部上方形成三度，与高声部形成四度。小节16到19说明离开平行六度、平行三度进行到八度和五度的构成终止式的技巧，然后恢复平行进行直到下一个终止式。

例5-2 圣诞颂歌：《赞美圣母》中的叠歌



(歌词大意：赞美圣母。)

资料来源：斯蒂文斯编辑《中世纪圣诞颂歌》，不列颠音乐百科全书：4(伦敦，1952)。

福布尔东 15世纪初渐为欧洲大陆所知晓的英国音乐也许向欧洲大陆作曲家提供了使他们着迷的六度—三度连续进行的范例(见谱例5-2，小节18—19)。约自1420至1450年间，这一写作风格影响了各种作品形式。它通常称为福布尔东。严格说来，福布尔东是指以平行六度进行的，缀以八度，每个乐句总是结束在八度上的二声部乐曲；这两个声部是事先创作

的，表演时再加一个没有写出来的第三声部，固定不变地在高声部的下方四度上进行。于是福布尔东的实际声音与英国迪斯康特中的经过句相似；差别仅在于福布尔东的主要旋律在高声部(见NAWM30)，而在英国迪斯康特中圣咏旋律通常在中间声部或最低声部。

福布尔东技巧主要用来为较简单的日课圣咏(赞美诗和交替圣歌)以及诸如圣母颂歌、感恩赞等诗篇或类似诗篇的歌词谱曲。然而这一手法的重要实用结果并不在于产生了多少这类乐曲，而是在于15世纪中叶前后出现了一种新的三声部写作风格。这种风格的主要旋律线在高声部，因此它在这方面与15世纪的坎蒂莱那相似，但有重大差别。在较早的坎蒂莱那风格中下面两个声部同高声部毫不相干。它们保持较慢的节奏，或多或少地为旋律提供一个不偏不倚的背景。在福布尔东中恰恰相反，高声部和固定声部配合成对，仿佛是二重唱；这两个声部——最终对应声部也是如此——在重要性、旋律性质和节奏上(虽然高声部由于可以加装饰音而变得更活跃些)几乎平起平坐；三个声部一起融汇成比上一世纪更谐和的声音以及乐句内部的更为谐美的音响进行。这种新风格对各类作品都影响巨大——推动音乐向主调(或同一节奏)织体、协和和声发展，并接受六度一三度音响作为和声乐汇中的显著要素。

奥尔德霍尔藏稿 15世纪初的英国音乐主要收集在奥尔德霍尔藏稿中。共有147首作品，作于约1370至1420年，其中近五分之四是常规弥撒的各个部分的配乐，其余是经文歌、赞美诗和继叙咏。大多数弥撒配乐是英国迪斯康特风格，有些例子中高声部有较多的旋律活动；内声部之一常用素歌旋律。利奥纳尔·鲍尔所作的一篇《圣哉经》有四声部配乐，③ 定旋律在固定声部中，这个声部常常在对应声部之上。把素歌旋律放在四声部织体的倒数第二声部中的这种谱曲法，不仅允许作曲者更为自由地处理和声，而且也是15世纪末16世纪初弥撒曲中采用素歌为固定声部的先行，具有历史重要性。奥尔德霍尔藏稿中的其他弥撒段落是坎蒂莱那风格，主要旋律在高声部；还有一些段落中素歌旋律时而在一个声部，时而在另一个声部，仿佛是“迁移的”定旋律。这套藏稿中约七分之一的作品，包括弥撒曲和其他歌词的谱曲在内，是用等节奏型经文歌风格写成的。

15世纪前半叶大量英国作品被抄到欧洲大陆的抄本中，于是英国音乐

风格的典型特征就为欧洲大陆所知，它的影响可以用一首作于约1440—1442年的法国诗为证，诗中说到“英国音乐的外表或性质”，以“神奇的魅力”使当时的欧洲大陆音乐变得欢快活泼、奇妙和谐（见花边插段）。在诗中马尔坦·勒·法兰克特别提到当时的主要英国作曲家约翰·邓斯泰布尔（约1385—1453）。

马尔坦·勒·法兰克在《女中佼佼者》（1440—1442）中描绘当时的音乐

塔皮西尼、卡门、塞萨里，
不久之前唱得如此动听，
轰动整个巴黎，
震惊所有的听众。
但是这一天已经来临，
他们不再唱精美的旋律，
听过她们演唱的人告诉我，
正如G.迪费或班舒瓦所说。
她们有了新的唱法
使得音乐谐和浑然一体，
无论是强声还是弱声，
无论是用假声、休止，还是换音区。
她们吸取英国音乐的特点
追随着邓斯泰布尔，
一种神奇的魅力
使她们的音乐欢快活泼、美奂美伦。
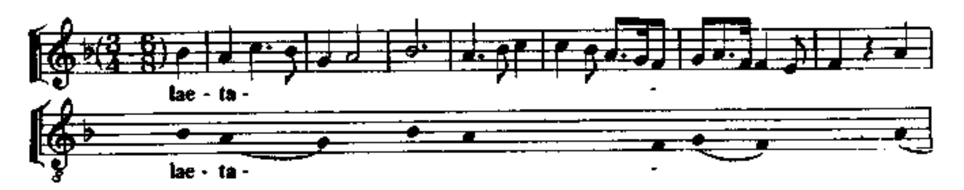
资料来源：法文歌词见C.范·丹·波仑《纪尧姆·迪费：15世纪音乐演变的重要性》(1926)，C. V. 帕利斯卡翻译。
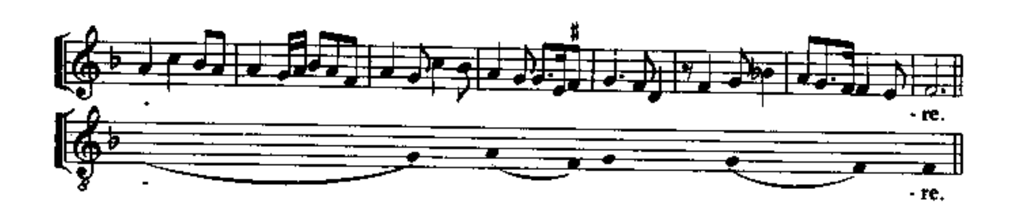
约翰·邓斯泰布尔　邓斯泰布尔一生中有部分时间是在英国贝德福德公爵处供职，1422 至 1435 年贝德福德任法国总督，曾统帅英军与圣女贞德作战；这一时期英国在法国拥有大量财产和权力，这一点是邓斯泰布尔和许多其他英国作曲家赴欧洲大陆以及他们的音乐在那里传播的部分原因。

目前所知的邓斯泰布尔的作品约 70 首，包括当时的各种主要复调类型、复调风格的范例：等节奏型经文歌、常规弥撒各部分的配乐、世俗歌曲和杂七杂八的教仪歌词的三声部谱曲。他的 12 首等节奏型经文歌证明在 15 世纪初这种古老而令人肃然起敬的创作形式仍继续有着活力。他的最负盛誉的经文歌是一首把赞美诗《Veni Creator Spiritus(来吧生命的创造者)》和继叙咏《Veni Sante Spiritus(来吧圣灵)》相结合的四声部谱曲，它不仅是等节奏型结构的辉煌范例，也是动人肺腑的乐曲，体现出英国人对丰满充实的音响的喜爱。我们已知的邓斯泰布尔的作品中约三分之一是常规弥撒中一些部分的配乐，它们的结构也是在固定声部中用等节奏型处理教仪旋律。邓斯泰布尔所作的世俗歌曲为数不多，其中《美丽的玫瑰》和《我亲爱的》是当时英国音乐的富于表现力的抒情旋律和清晰的和声轮廓的例证。

邓斯泰布尔的三声部宗教曲　邓斯泰布尔的作品中数量最多而且在历史上最为重要的是三声部宗教曲：交替圣歌、赞美诗、其他教仪歌词或圣经歌词的谱曲。这些乐曲的创作方式各不相同：有些在固定声部中用定旋律；有些高声部线条华丽，中间声部是借用旋律，多半在固定声部上方三度和六度上进行；有些在高声部中有加以装饰的圣咏旋律(见谱例 5-3)；还有一些是自由创作的，不用借来的主题素材。交替圣歌《Quam pulchra es(你多美妙)》(NAWM29)是最后一种类型的乐曲，它不仅说明邓斯泰布尔的风格同时也说明一些重要的历史发展。

例 5-3　约翰·邓斯泰布尔，经文歌《欢呼天国的美好》中之高声部





继邓斯泰布尔之后应该提到的在欧洲大陆上的英国音乐家有沃尔特·弗赖伊(约1450—1475年享盛誉)，作品有弥撒曲、经文歌和尚松；约翰·霍斯拜(卒于1487年)，他一生中大部分时间在卢卡及意大利其他地方工作。

NAWM29 约翰·邓斯泰布尔，经文歌《Quam pulchra es(你多么美妙)》

三个声部风格相似，几乎同等重要；大部分时间以同样节奏进行，常常一起发出同样音节。因此，音乐织体属孔杜克图斯，歌词哈利路亚结束时的短短花唱也与加花的孔杜克图斯风格相符。音乐的形式不受定旋律的限制，也不受诸如等节奏型经文歌的结构布局的限制，更不受维勒莱或回旋曲之类固定格式中所规定的重复模式或分段模式的限制。因此作曲家可以无拘无束地按歌词所启迪勾划曲式的轮廓。

邓斯泰布尔把这首乐曲分为两段。第一段(小节1—38)包括《雅歌》第七章经过压缩的第6，7，5，4，11节；第二段根据第12节，以et videamus开始，增加一个哈利路亚。第一段较长，将近结束时由于歌词veni(“来吧”)上有持续长音，音乐被断开；它的划分模式是9+9+11+8小节，终止式在C、C、D、G 4个音上。第二段对称地分成(4+3)+(6+3)+4小节，终止式在F、D、C、D和C音上。第一段的音乐划分与歌词的诗节相符；第二段的划分不很明确，正如歌词的划分也不像第一段歌词那样清晰，但是接近最后终止处的哈利路亚，因它的花唱、较活泼的旋律节奏与和声节奏而明确地自成一段。

歌词不仅决定曲式的主要轮廓，许多乐句的轮廓也是按照歌词的节奏而塑造的，用重复音朗诵歌词statura tua assimilata est, mala Punica和ibi dabo tibi等处便是如此。其他必须指出的细节有：最上

面一个声部中明显的三度旋律音程，旋律中偶尔出现三和弦的轮廓(如小节 43，46，55)，应用福尔布东风格，特别是在近终止式处(如小节 12—15)。

许愿交替圣歌 许愿交替圣歌是英国特别培育的一种体裁，它是纪念某一个特定的圣徒，更多是纪念圣母马利亚的宗教作品。伊顿公学中的一本 15 世纪晚期的唱诗班歌本中保存了不少这类乐曲，它们是精美的五至九声部的复调配乐。这些作品的丰满音响，较大人声组和较小人声组的轮流出现，先是完全拍子后是不完全拍子的大规模分段都是 16 世纪上半叶英国许愿交替圣歌和弥撒曲的特征。

圣诞颂歌 15 世纪盛行的另一种形式的英国作品是圣诞颂歌。它像回旋歌和巴拉塔一样，原是一种单声部舞蹈歌曲，独唱与合唱段落轮流出现。到 15 世纪它定型成为通俗风格的宗教诗歌的二声部或三声部(有时四声部)谱曲，题材往往是道成肉身，歌词有时混用英文和拉丁文押韵诗节。在形式上圣诞颂歌由音乐相同的几个诗节组成，再加上一个音乐不同的叠歌(burden)，叠歌先在全曲开始时唱，然后在每一段歌词之后重复。圣诞颂歌并非民歌，但是清新而棱角分明的旋律和活泼的 $\frac{3}{4}$ 拍子节奏赋予它们鲜明的通俗性格和不容置疑的英国特征。

NAWM28 圣诞颂歌：《Salve, sancta parens(赞美圣母)》

此例前面已引用过，作为英国迪斯康特的范例(见谱例 5-2)。叠歌的歌词两次谱曲，第一次是二声部，上方声部多半相距平行六度进行，然后中间填入第三声部，按照以前的即兴方式，形成六度—三度进行。正曲歌词的配乐是自由二部对位。

15 世纪的经文歌 在邓斯泰布尔作品标准版中《你多美妙》划归经文歌类。此前我们用经文歌一词表示 13 世纪的法国形式，14 世纪和 15 世纪初的等节奏型形式，但自 14 世纪起它已开始具有更广的含意。经文歌原是一首根据教仪歌词而作的供教堂内用的乐曲；正如我们所知，到 13 世纪后

期此术语也用以指世俗歌词的作品，甚至包括用世俗旋律作为固定声部定旋律的作品。14世纪和15世纪初的等节奏型经文歌中，固定声部通常是圣咏旋律，这样的经文歌仍保持其他传统特点，如多语种的歌词和浓重的对位织体。等节奏型经文歌是一种保守的形式，在14世纪末15世纪初总的音乐风格演变中，它没有多大参与；到1450年成为不合时代的东西而消亡。自那时之后，有人创作了几首有素歌固定声部的经文歌，但其他方面与古老的中世纪经文歌极少相似之处。

与此同时，15世纪上半叶，经文歌一称开始指用当时的新音乐风格谱写教仪歌词甚至世俗歌词的乐曲。这一较广的意义沿用至今：这种意义的经文歌几乎意味着除常规弥撒外根据拉丁文歌词而作的任何复调作品，这样就包括了多种多样的形式，如交替圣歌、应答圣歌，以及根据专用弥撒和日课的其他歌词的作品。16世纪后，此术语也用于非拉丁语的宗教作品。

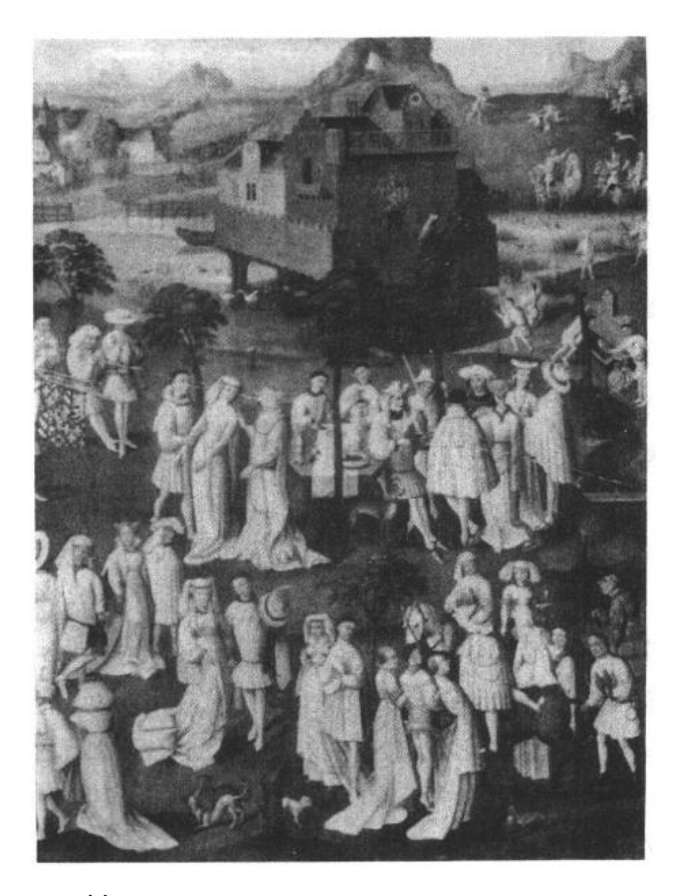
勃艮第地区的音乐

勃艮第的公爵们虽然是法国国王的封建臣仆，但实际权势与国王不相上下。14世纪后半叶和15世纪初，这些公爵们通过政治联姻和外交途径乘诸王百年战争之危攫取了大片领土，相当于现在的荷兰、比利时、法国东北部、卢森堡和洛林的大部分，加上他们的原封邑，即法国中部偏东的中世纪勃艮第公爵领地和伯爵领地；他们事实上作为独立君王统治着这整片地方直到1477年。虽然他们名义上的首都是第戎，但是他们没有固定的驻地，不时迁居领地各处。15世纪中叶后流动的勃艮第宫廷主要在里尔、布鲁日、根特，特别是布鲁塞尔一带，即现在的比利时和法国的东北角地区。15世纪末大多数重要的北方作曲家都来自这一大的地区，其中许多人与勃艮第宫廷有千丝万缕的联系。画家中受到庇护的有于伯特和扬·凡·爱克兄弟。

14世纪末15世纪初欧洲各地都在建立配备精美音乐设施的小教堂；教皇、皇帝、国王和亲王争相聘用著名作曲家、歌唱家。一位在1475年前后著书立说的佛兰德理论家廷克托里告诉我们，荣誉和钱财的报酬如此之高足以刺激天才的焕发，以致在他那时候音乐就像“一门新艺术，源头在以邓斯泰布尔为首的英国，在法国则是他的同时代人迪费和班舒瓦”。

大　事　年　表

1417 年　教会分裂结束。	1478 年　洛伦佐·德·梅迪契统治佛罗伦萨。
1431 年　圣女贞德被处死。	1485 年　都铎王朝入主英国(直到1603 年)。
1436 年　佛罗伦萨多莫大教堂祝圣仪式，迪费为此创作《Nuper rosarum flores(最近玫瑰开放)》。	1492 年　哥伦布第一次航行至美洲。
1453 年　百年战争结束。	1495 年　莱奥纳多·达·芬奇《最后的晚餐》。
1454 年　谷登堡(1398—1468)发明活字印刷术。	1496 年　弗朗契诺·加福里奥，《音乐实践》。
1474 年 11 月 27 日　迪费逝世。	1497 年 2 月 6 日　奥克冈逝世。
1477 年　南锡之战，查理(大胆)逝世，勃艮第公国结束。	



勃艮第的菲利普(善良)公爵(1396—1467)率朝臣在宫外款待客人。音乐家在为公爵(中)及其友人奏乐，背景为猎人在逐猎。此图据说为扬·凡·爱克所绘(1430—1431)。

勃艮第的历代公爵都维持一个小教堂，供养着为教会仪式提供音乐的一整批作曲家、歌唱家、器乐家的班子，他们可能也为宫廷的世俗娱乐服务，并伴随主人出外旅游。1419 至 1467 年的勃艮第统治者菲利普(善良)的宫廷和小教堂在欧洲名噪一时。到菲利普(大胆)于 1404 年逝世时，这所勃艮第小教堂共计有 28 位音乐家，过了一段闲置时期，小教堂改组，到 1445 年供职的牧师有 17 人之多。15 世纪初主要从法国北部征集音乐家，由于菲利普(善良)和他的继承者查尔斯(大胆，1467—1477)很少居住在勃艮第首都第戎而长期在北方，他们的音乐家大多来自佛兰德和低地国家。菲利普(善良)除维持一个小教堂外，并供养一队游吟乐手：喇叭手、鼓手、轮擦提琴演奏者、琉特琴演奏者、竖琴演奏者、管风琴演奏者、风笛演奏者、肖姆双簧管演奏者，他们国籍不同，有法国人、意大利人、德国人、葡萄牙人等等。15 世纪宫廷由于有大量外国音乐家，也由于小教堂成员不断变动，音乐家一有高就便离职他往，世界性开放氛围得到加强。在这种情况下音乐风格不可能不国际化；勃艮第宫廷的威望使它那里发展的音乐影响了其他欧洲音乐中心，如罗马教皇、德国皇帝、法国国王和英国国王、意大利各地宫廷的小教堂，也影响大教堂的唱诗班，尤其因为其他音乐中心的音乐家中有许多曾在勃艮第公爵处供职，有许多则希望有朝一日能去那里供职。

纪尧姆·迪费 的名字通常与勃艮第宫廷联系在一起，虽然他可能从来不是公爵小教堂中的正式成员。迪费于 1400 年前后出生于康布雷或康布雷附近，于 1409 年任大教堂童声唱诗班的歌童。1420 年他移居意大利的佩萨罗供职于马拉泰斯塔家族直至 1426 年左右。1428 至 1433 年为罗马教皇小教堂成员。为萨沃伊公爵(当时他的领地包括现在的意大利西北部、瑞士西部以及法国的萨沃伊省)工作两年后，迪费于 1435 至 1437 年再度供职于佛罗伦萨和博洛尼亚的教皇小教堂。至迟自 1439 年至 1450 年迪费主要安家在康布雷，在那里教皇犹金四世授以大教堂神职及俸禄。1452 年回萨沃伊公爵处任唱诗班指导，可能直至 1458 年；此后他回到康布雷，1474 年卒于该地。他受过异常良好的教育，曾在一所大教堂附属学校内就读，获得博洛尼亚大学教会法规学位；他之所以被任命担任教会要职，并非由于他的音乐——虽然他作为作曲家也是备受推崇的——而是由于他的学识。

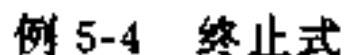
迪费和他的同时代人的作品保存在大量手抄本中，大部分是意大利抄本。其中最重要的是目前牛津大学博德利图书馆所藏的一份手稿，1460 年左右在意大利北部抄写而成，包括 325 首作于约 1400 至 1440 年间的作品，还有 7 卷特伦托古卷，目前保存在特伦托的邦康西尼奥古堡内国家博物馆的图书馆内，收有作于 1400 至 1475 年间的 1600 余首作品。这些手稿及同一时期的另一些手稿的今译本在现代的出版物中比比皆是。
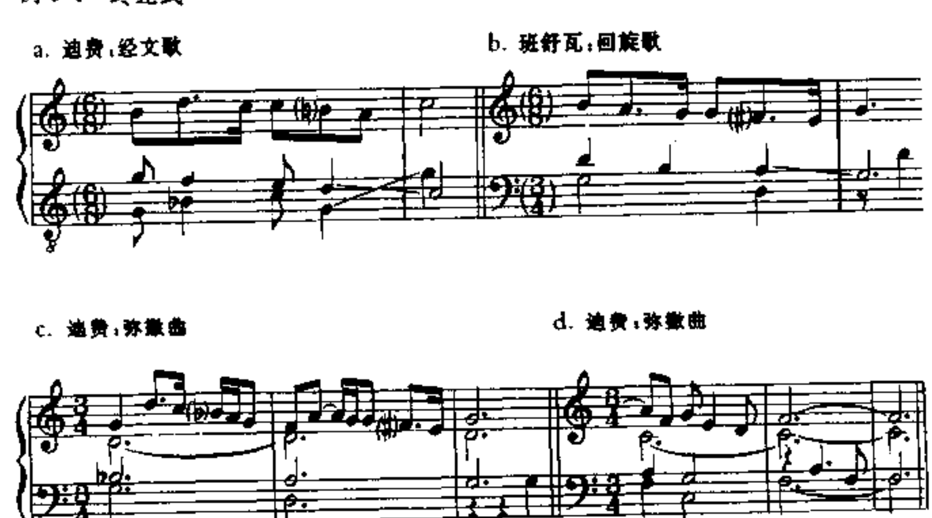


图中立于便携式管风琴旁的是纪尧姆·迪费，手持竖琴的是吉尔·班舒瓦，此图系马尔坦·勒·法兰克的诗《女中佼佼者》(1440—1442)中的微型画。(巴黎，国家图书馆)

勃艮第时期的作品主要有弥撒曲、圣母颂歌、经文歌和法语歌词的世俗尚松等。常见的声部结合和法国叙事歌及意大利巴拉塔相同：固定声部和对应声部在c到g′的音域内活动，高声部或迪斯康特通常不超过十度(a到

c″或c′到e″)。像 14 世纪一样，要求每一线条在表演时音色明晰可辨，整个织体透明，突出迪斯康特作为主要旋律。总的风格可以看作是妩媚的福尔布东式主调音乐与一定的旋律自由、对位独立(包括偶尔应用模仿)相结合。典型的迪斯康特线条是亲切而富于表情的抒情旋律，临近重要的终止式时乐句分裂成典雅的花腔。


例 5-4 终止式



这一时期比较爱用的终止式多半仍是 14 世纪所用的(例 3-13)，“朗迪尼”装饰音型也是常见的(例 4-3)，但是除这种较早的终止类型外，在三声部写作中还可以见到一种大六度到八度进行的变化形式，其中最低声部向上跳一个八度，使得听觉感到在六度一八度进行的下面有一个上行四度(如在现代的属-主终止式中；见例 5-4 b和c)。

勃艮第时期的作品大多用某种形式的三拍子，由于节奏型 ♩♩♩ 和 ♪♪♪ ♪♪♪ 的结合而时常形成交错节奏(见例 5-4 b和d)。两拍子主要用在大型作品的分段中作为对比手法。

NAWM45 纪尧姆·迪费，叙事歌：《Resvellies vous et faites chiere lye(苏醒吧，高兴吧)》

这首乐曲符合叙事歌的细腻传统，比回旋歌华丽得多，向情人们

表达“苏醒吧高兴吧”这一信息。它作于1423年，为卡洛·马拉泰斯塔和教皇马丁五世的侄女维多利亚·科隆娜的婚礼而作，当时迪费正供职于统治里米尼和佩萨罗的家族。向新郎发出的欢呼“尊贵的查理”(noble Charles)配以带延长记号的大块和弦，马拉泰斯塔这个姓则配以一串欢快的三连音，这是一个道道地地的高声部为主的风格的例子，因为其他两个声部都难以用人声表演，虽然也许当独唱者唱到“仁慈的查理”(Charle gentil)时，演奏员也一起参加。

勃艮第尚松 15世纪时，尚松是法文世俗诗歌加以复调谱曲的统称。在这一时期尚松实际上是带伴奏的独唱歌曲。歌词几乎总是情诗，多半是回旋诗模式，有时是传统形式加上一个两行的叠歌，有时是诸如4行回旋诗5行回旋诗等扩展形式，分别有4行一节或5行一节的歌词加叠歌。尚松是勃艮第乐派最有特色的产品。作曲家们同时继续用传统的aabc曲式创作叙事歌。

NAWM46 纪尧姆·迪费，回旋歌：《Adieu ces bons vins de Lannoys(再见，拉努瓦的美酒)》

迪费的《再见，拉努瓦的美酒》作于1426年，是一首5行回旋诗。它沿用常规的ABaAabAB曲式。明显的特征是一个声部的小节划分常常从三拍子转到两拍子，即现代译本中的$\frac{3}{4}$到$\frac{6}{8}$。固定声部必然是器乐声部，因为没有足够的音符供歌词的音节用。

吉尔·班舒瓦 另一位杰出的尚松大师是吉尔·班舒瓦。他于1400年前后出生，可能生在蒙斯，早年他似乎既追求音乐又向往军队生活；从15世纪20年代起供职于菲利普(善良)公爵的小教堂，直到1453年在苏瓦尼退休。班舒瓦的尚松以表达绵绵幽思见胜，追求声色美。旋律具有动人肺腑的魅力，重唱声音清晰明亮，整首乐曲的比例缩小，这些都向我们提示一幅中世纪进入文艺复兴的边缘时期的既遥远又似曾相识的幻想世界的画面。

NAWM30 纪尧姆·迪费，赞美诗：《Conditor alme siderum（慷慨的造物主）》

福布尔东风格对于勃艮第经文歌的影响见诸于迪费的经文歌的主调音乐织体和常见的六度—三度音响，特别是在赞美诗谱曲中，如《慷慨的造物主》。这里的素歌在旋律声部，而固定声部主要用六度和八度为旋律配置和声。和英国迪斯康特一样，有一个即兴表演的中间声部填补着和声。赞美诗的各节一般轮流用素歌和福布尔东唱。

勃艮第经文歌 勃艮第风格如此风靡以致勃艮第公国作为独立的政治力量已不复存在之后很久它仍然在欧洲流行。起初并没有明显的宗教风格，经文歌和弥撒曲都按尚松的方式写作，通常的三声部织体中有一个自由的旋律性独唱高声部，配以固定声部并有对应声部作为支持。高声部可以是新创作的，但是在许多情况下是经过装饰的圣咏；如迪费的《Alma Redemptoris Mater》（《救世之母》）④ 在高声部就有这样一个经过装饰的圣咏旋律。这和这样一个主题在13、14世纪经文歌的固定声部中的用法截然不同。在那里，教仪旋律只不过是结构基础，只要有它，无论怎样歪曲节奏，也不管听众是否听得出它，任务就算完成。相反，在勃艮第经文歌中，格里高利圣咏的旋律就是要让人听出来；它们不仅是与传统联系的象征性纽带，也是作品的一个具体而富于音乐表情的部分。

除现代尚松风格的经文歌外，迪费和他的同时代人偶尔仍然继承威尼斯的奇科尼亚和许多较迟的14世纪作曲家遵循的老习惯，为隆重的公众庆典创作等节奏型经文歌，这种古老的音乐风格适合于这类场合，就像古文学风格一样。迪费的《最近玫瑰开放》就是这样一首作品，1436年在佛罗伦萨的多莫大教堂的祝圣典礼上演出，教皇犹金四世亲临主持大典。一位曾出席典礼的作家描述（见花边插段）一队身着色彩艳丽的长袍的号手、轮擦提琴演奏者、其他乐器演奏者和唱诗班使听众肃然起敬，音乐声、焚香的芳香、华丽的装饰使观众充满虔诚。



佛罗伦萨的大教堂，布鲁内莱斯基所设计的圆顶的比例据说启发了迪费为1436年祝圣典礼而作的经文歌《最近的玫瑰开放》(NAWM31)的曲式。

NAWM31　纪尧姆·迪费，经文歌：《Nuper rosarum flores(最近玫瑰开放)》

有人发现迪费的四声部等节奏型经文歌：《最近玫瑰开放——此处可怕》的总的节奏比例以及许多细节都与文艺复兴时期著名设计师菲利波·布鲁内莱斯基按照古代专论中所述的“音乐比例”而设计的大教堂的圆顶的比例精确相符。经文歌的一个与众不同的特点是定旋律《此处可怕》，即献堂弥撒中的进台经，由两个固定声部相距五度唱出，两个声部的进入错开并且用不同的时值。这被人比作布鲁内莱斯基所设计的圆顶内的双穹。数字7在经文歌中作用神秘，犹如在中世纪教会象征主义中，代表基督教会的7根柱子。每段歌词有7行，每行7个音节。4个等节奏型乐段中的每一个都含有由两个上方声部构成的自由二重唱中的7个倍长音符即完全最长音符(今译本上为14小节)，以及两个等节奏型固定声部的7个完全最长音符。此外，每段二重唱都按3+4个长音符(6+8小节)组成。不仅固定声部以不同的有量节奏4次重复相同的音乐，而且第二至第四乐段的最高声部变化第一乐段的

音乐。唯一重要的不对称之处是歌词的诗节与等节奏型乐段不相吻合，因为第一乐段用尽了13行歌词，此后的音乐花腔变得越来越多。

詹诺佐·马内蒂亲睹大教堂的献堂仪式，关于音乐他作了如下的叙述：

众人开始情绪高昂……但是在至圣的圣体举扬仪式时，圣殿的整个空间充满了和谐的合唱，不同乐器的齐鸣，似乎(不无理由地)从天国飘下天使和天堂乐国的器乐声及歌声，把难以置信的甜美轻轻送入我们耳中。那一时刻我是如此地欣喜若狂如醉如痴，仿佛在这里、在尘世上享受着有福人的生活；其他在场的人有无同感我不得而知，关于我本人我可以作证。

摘自迪费《歌剧选集》，德·范及贝斯勒编订。

弥撒曲 勃艮第时期作曲家发展的一种特殊宗教音乐风格是弥撒配乐，它是表达作曲家思想和努力的主要手段。前面已经提到14世纪末15世纪初弥撒的复调配乐在数量上不断增长。约1420年前常规弥撒的各个部分是作为独立乐曲来创作的(马肖的弥撒曲及另外几首例外)；虽然有时这些分开的乐曲被人编在一起成为完整的一套。15世纪的一大成就是把常规弥撒的复调配乐作为音乐整体而且把这定为正规做法。起初只使两段(如《荣耀经》和《信经》)具有听得出来的音乐关系；这一做法逐步扩展到常规弥撒的全部5大部分。推动这样发展的动机是音乐家们希望使庞大复杂的音乐形式前后连贯，此外，把常规弥撒的素歌圣咏作类似套曲的组合，早在14世纪初就已存在。

只要常规弥撒的全部5大部分都用同一种风格创作，当然就能产生某种音乐统一感，15世纪初在欧洲大陆上通常用的是叙事歌或尚松风格。如

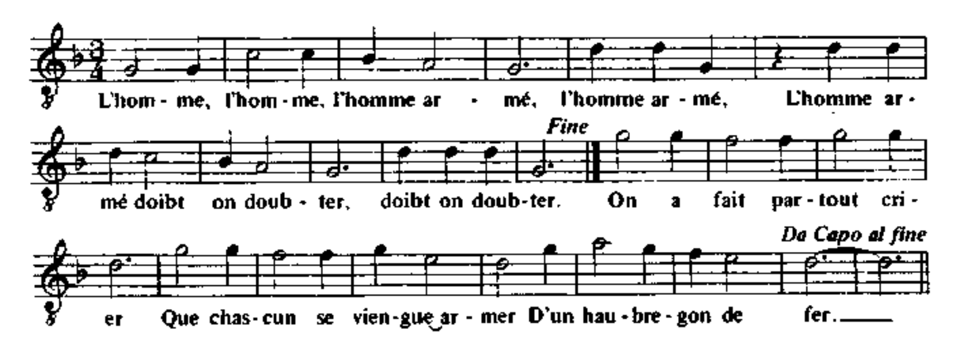
果除此之外每一乐章都从升阶经中取一条恰当的圣咏作为旋律(它常常在高声部中以花腔形式出现),统一的印象便可得到加强,但是由于各条素歌旋律不一定在主题上互相关连,因此统一的印象与其说来自音乐的近似,还不如说来自教仪上的联系(以这种方式应用格里高利圣咏主题的弥撒曲叫做众赞歌弥撒曲或素歌弥撒曲)。要使弥撒曲的不同段落之间具有明确而可以听出的相互音乐关系,最切实可行的方式是在每段中用同样的主题素材。起初联系只在于每一乐章的开端,通常在高声部中用同样的旋律动机(用这种手法的弥撒曲有时叫做格言主题弥撒曲);不过这一技巧(在卢卡的英国人霍斯拜为圣母颂歌谱曲时也曾用过它)不久即被另一种技巧(即每一乐章中应用同一个定旋律)所取代或二者皆用。这样形成的串连形式称作定旋律弥撒曲或固定声部弥撒曲。最早创作这类弥撒曲的是英国作曲家,但是这种形式很快就被欧洲大陆所采用,到15世纪下半叶已屡见不鲜。

中世纪经文歌的习惯做法把借用的旋律放在固定声部,15世纪中新的音乐观念则要求解脱最低声部的基础作用,特别是在终止时。指定一条不能加以改变的旋律线用作最低声部,会限制作曲者的自由。固定声部成为最低声部上面的那个声部,它下面的声部起初叫做低对应声部,后简称低声部,固定声部上面又是一个对应声部,叫做高对应声部,后简称高声部;在最高位置上是高音声部,叫法不一:"旋律声部"、"迪斯康特"或"最高声部"。这样的4个声部约在15世纪中叶开始存在,至今犹是标准的分布法,极少例外。

中世纪经文歌遗留下来的另一个特点是定旋律弥撒曲的固定声部用的音符比其他声部的长,并且按等节奏型的样式——或是给指定的素歌旋律加上某种节奏型并用同一节奏型重复这一旋律,或保持指定的世俗曲调的原节奏,但每次出现时快慢不同,以改变连续出现时的面貌。这样,和在等节奏型经文歌中一样,借用曲调的面貌可以彻底伪装,尤其是因为现在它位于内声部而不像14世纪那样位于最低声部,更可以叫人难以辨认;尽管如此,它在统一弥撒的5大部分中的调节作用是不可否认的。用作定旋律的旋律取自常规弥撒或日课的圣咏,也可采自世俗曲调,多半是尚松中的固定声部;在两种情况下它们都和常规弥撒没有教仪上的关系。借用旋律的名称也就成了它被用作定旋律的那首弥撒曲的名称。

根据群众喜爱的歌曲《武装的人》而作的不计其数的弥撒曲就是这样的

例 5-5 《武装的人》
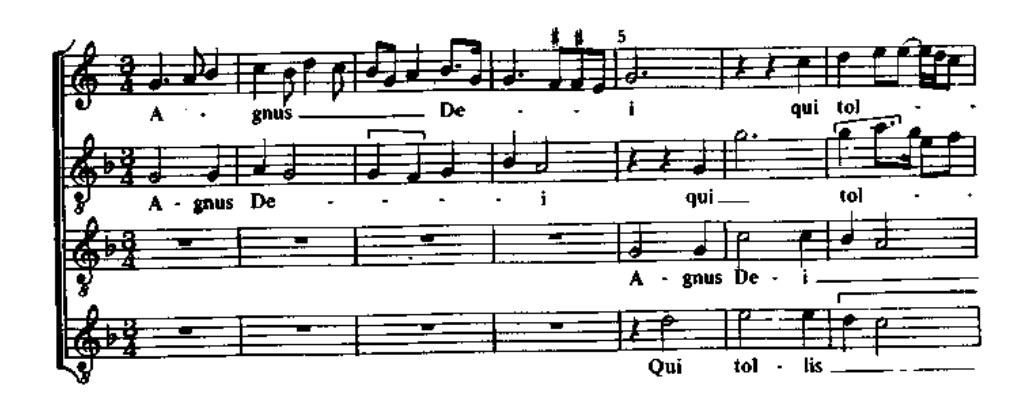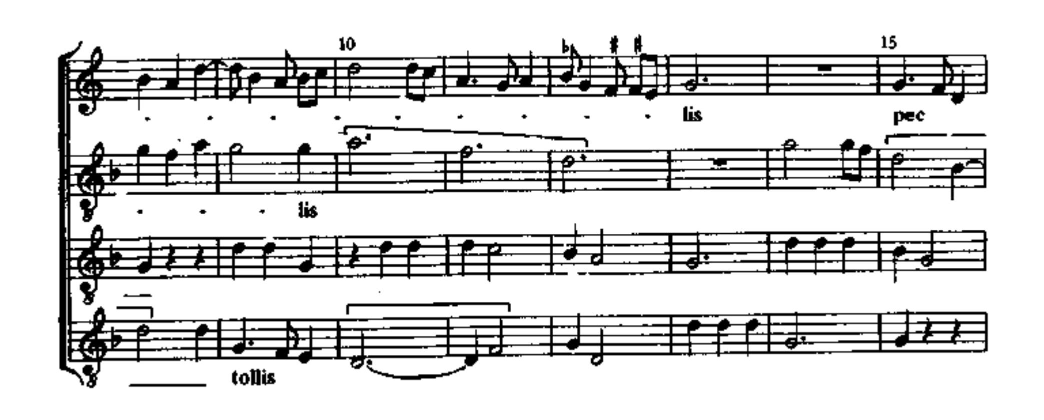


（歌词大意：武装的人为人所惧怕；各处都在宣告人人必须用铠甲武装自己。）
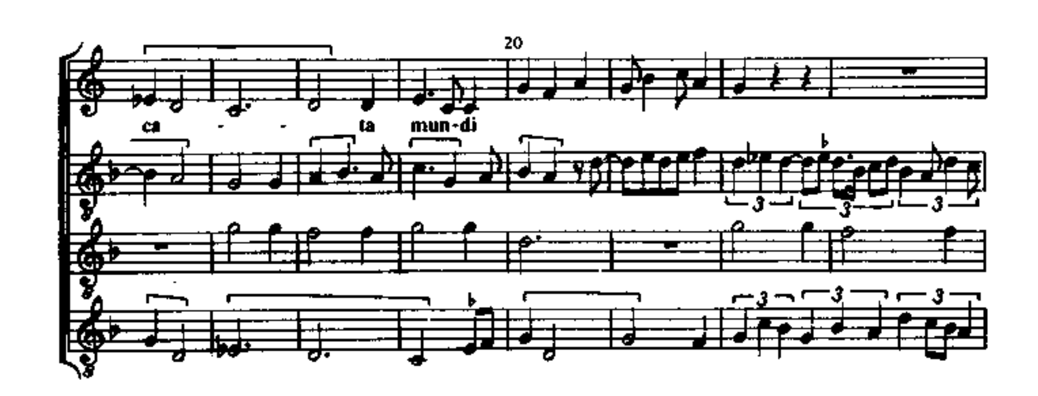
作品(其旋律见谱例 5-5)，几乎每一位 15 世纪晚期和 16 世纪的作曲家，自迪费、奥克冈至帕莱斯特里那都根据《武装的人》创作过至少一部弥撒曲。

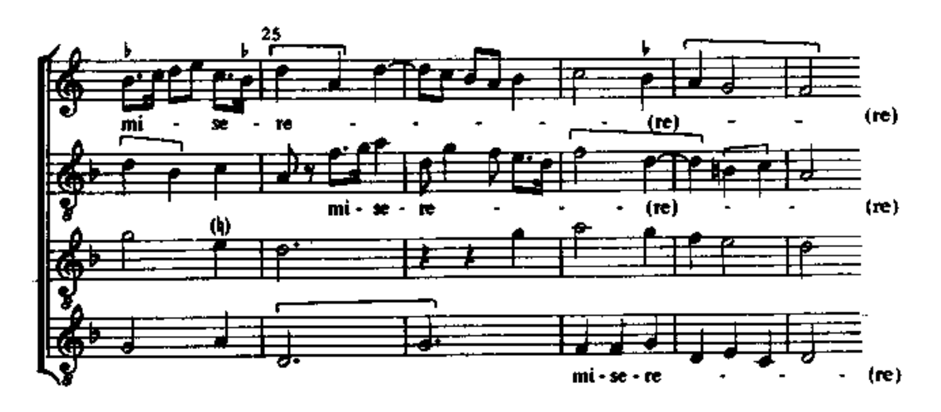
谱例 5-6 是迪费根据《武装的人》所作的弥撒曲中的《羔羊经》I 中的一部分。很明显，弥撒曲的歌词与固定声部配不起来，这也许可以视作一种迹象，表示这个声部是由一件或几件乐器演奏的。低声部也是如此，在某一地方(小节 14—15)预先模仿了固定声部。两个高声部容易配上歌词而唱，不过关于歌词音节的位置在手稿上也是模糊不清的，只能留待歌唱者自行定夺。小节 22—23 处高声部和低声部节奏之复杂是显而易见的。

例 5-6 纪尧姆·迪费，弥撒曲《武装的人》中的《羔羊经》







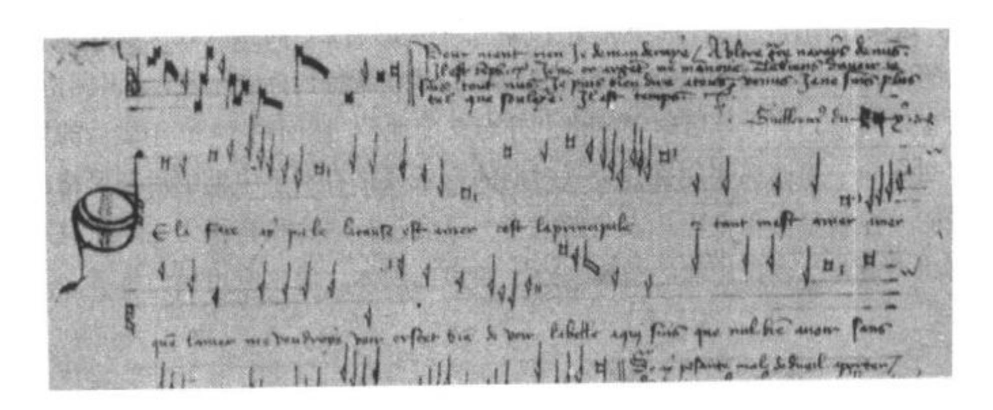


（歌词大意：除免世罪天主羔羊者，矜怜我等。）

NAWM 63 罗伯特·莫顿，尚松：《武装的人》

《武装的人》有许多改编曲留传下来，但没有一首称得上源头。在

这一改编曲中，歌曲的旋律(谱例 5-5)在固定声部。这首歌曲在作曲家们未改写成复调之前原来一定是单声部音乐。下行五度使人联想到小镇看守人的号声警告敌军临近。罗伯特·莫顿的这一改编曲采用他显然早已写成的三声部乐曲加上一个低声部，显而易见是为了求得器乐演奏的更丰满的效果。



迪费的三声部叙事歌《脸色苍白》的旋律声部和固定声部(今译本见 NAWM 39 a)。第二段歌词写在旋律声部之后。这份手稿中有迪费作的52首乐曲。(牛津，博德利图书馆)

NAWM39 纪尧姆·迪费，弥撒曲:《脸色苍白》，《荣耀经》

迪费在这部弥撒曲中用他自己的叙事歌的固定声部作为定旋律(NAWM39a)，还用了比例法，使定旋律在几个乐章内或乐章的段落内以不同速度听到。在《荣耀经》(以及《信经》)中可以 3 次听到定旋律，第一次比正常的音符时值长 3 倍，然后长两倍，最后是正常时值，因此第三次听到时旋律才初次易于辨认。结果是在小节 19—118 中，固定声部的每一小节相当于另外几个声部的 3 个小节，小节 125—158 中相当于另外几个声部的两个小节，小节 165—198 中相当于一个小节。于是周密计算的曲调的反复陈述使《荣耀经》具有一种特定形式，这种形式由于在定旋律每次进入之前都有二重唱而变得更为引人注目。

除了在通篇弥撒曲中重复叙事歌的曲调外，另一个起统一作用的

特征是应用所谓的领头动机(head motive)。乐章中的每个大段以该动机在最高声部作为开始，配以《荣耀经》中的歌词Et in terra pax(和平及于人间)。这一动机在两个乐章内部也出现过，如在《荣耀经》小节40，88，119，165，184中。

迪费的四声部定旋律弥撒曲是晚期作品，大部分作于1450年后。很明显，这类作品体现出种种不同于15世纪早期的尚松、尚松式经文歌和弥撒曲的结构方法。迪费的定旋律弥撒曲中的某些新特征标志一种“学识渊博”的音乐风格，1450年后这种风格上升至支配地位。然而约1430年之后的发展却倾向于强调那些使文艺复兴时期的音乐风格有别于中世纪后期风格的特征：控制不协和音程，以包括六度—三度进行的协和音程为主，所有声部同等重要，各行旋律的节奏一致，四声部织体，偶尔应用模仿等等。

---

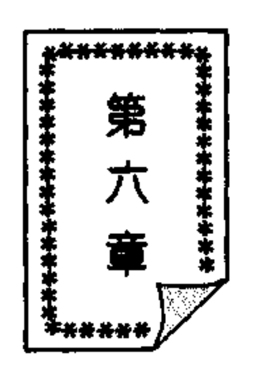
① 见HAM33a。

② 见HAM42。

③ 《奥尔德霍尔藏稿》1，2由A. 休斯和M. 班特编辑(美国音乐学研究所，1969)；CMM46。

④ 见HAM65。

⑤ 见查尔斯·W·沃伦《布鲁内莱斯基的圆顶与迪费的经文歌》，MQ59(1973)。



文艺复兴时期：从奥克冈至若斯坎

一 般 特 征

15、16世纪，古希腊和罗马文化的重新发现震惊欧洲，不可能不影响人们对音乐的看法。当然，要像感受宏伟建筑、雕塑和诗歌那样去感受古代音乐本身，是不可能的。但是，根据古哲学家、诗人、散文作者和音乐理论家著作中所记述的去重新思考音乐的目的，却不仅是可能的，而且有些人认为是迫切需要的。人们阅读古代文献之余不免暗自寻思：现代音乐为何不能像据说古代音乐曾做到的那样使人产生各种激情呢？贝尔纳迪诺·奇里洛主教（见花边插段）曾表示对他那个时代的高深音乐的失望，而怀念过去时代的伟大，他的见解并非独家之言："因此，今天的音乐家应该在本行业中力求做到我们这一时代的雕塑家、画家和建筑家所已经做到的，复兴古人的艺术；要像作家那样，拯救文学脱离它被邪恶时代打入的地狱；像各门科学一样经过阐释而以其纯正面目晓谕今人。"

贝尔纳迪诺·奇里诺主教在1549年的一封信中曾就复调音乐发表批评如下：

在古人心目中，音乐是一切美的艺术中最最辉煌的。古人借助音乐产生了富有感染力的怡情养性的效果，而这是我们今天无论是用华

丽的词藻还是雄辩的口才都无法做到的。……我看到也听到了我们时代的音乐，有人说它已臻于前所未有也不可能有的至善至美的境地……这一点是清楚的：今天的音乐不是理论的产物，而只不过是实际的应用。Kyrie eleison的意思是"天主，矜怜我等"。古代的音乐家大概会用混合利第亚调式来表达这种要求天主宽宥的感情，这一调式可能会在心灵中激起悔罪之感，即使不能使听者感动得潸然泪下，至少会使铁石心肠变得虔诚。就这样他会按照歌词内容而选用类似的调式，会在《慈悲经》与《羔羊经》之间、在《荣耀经》与《信经》之间、在《圣哉经》与《上天下地》(《Pleni》)之间、诗篇歌与经文歌之间制造对比。今天人们唱这些经文时无奇不有，无动于衷，漫不经心地乱唱一通……，总之，我觉得，在教堂里唱弥撒时，音乐最好不要超出歌词的基本意思，用的音程和乐曲应能把我们的感情引导到宗教和虔诚；诗篇、赞美诗和其他奉献给上帝的赞美也应该如此。在我们的时代中，人们竭尽全力写作模仿唱段，以致当一个声部唱Sanctus("圣哉")时，另一个声部唱Sabaoth("军旅之主")，还有一个声部唱Gloria tua("荣耀归于您")，又是吼，又是叫，结结巴巴，听上去倒像是一月中的猫，而不像五月里的花。

摘自阿尔多·马努齐奥《名人书信录》第3卷(威尼斯，1564)，由刘易斯·洛克伍德英译，刊于帕勒斯特里那：《马尔切鲁斯教皇弥撒曲》(纽约，1975)。

就在扎利诺(见花边插段)等音乐家对当时的对位技巧的成就感到自豪的时候，上述意见在圈外人中是相当普遍的。当时音乐的批评者和捍卫者都在对一个被称作"人文主义"的运动作出反应。这是古代学术、特别是语法、修辞、诗歌、历史和伦理学的复兴。这一运动迫使有思想的人士用古代标准去衡量自己的生活、艺术作品、习俗、社会结构和政治结构。奇里洛主教和扎利诺都哀叹古典时期以后音乐的衰落，希望能恢复古代的高峰。但是，按照古代标准，奇里洛主教在教堂里听到的复调弥撒曲是不够格的，因为它们没能感动他；而扎利诺则认为当时的音乐所达到的高度足以与古代音乐的高度不相上下，虽然他也承认，在这段间隔的年代里音乐因无人

问津而一蹶不振。事实上，这二位作者并不像表面上所看到的那样南辕北辙。阿德里昂·维拉尔特是16世纪40年代那种追求在音乐中表现感情的新潮流的带头人之一；扎利诺称赞他引进了一个新的黄金时代；扎利诺在其著作《和声规范》(1558)中用一章的篇幅专门讨论如何通过对位法有效而忠实地用音乐来谱写并表现歌词。① 奇里洛主教在他的信的结尾欢呼阿卡德尔特的牧歌《唉，美丽的脸庞在哪里》(NAWM56)，称之为一种新的音乐表情风格的先驱。像维拉尔特一样，阿卡德尔特也是一位佛兰德斯作曲家，后因得到一些亲王和教会的慷慨赞助而去意大利定居。

焦塞弗·扎利诺认为当时出现了音乐的新生，1558

也许是由于时代不景气，也许是由于人们的疏忽(他们不仅是对音乐，而且对其他学科一概等闲视之)，音乐从它一度高踞的顶峰跌落到最令人不屑一顾的深渊。过去人们对它尊崇备至，到了令人难以置信的程度，后来却认为它卑劣下流，一文不值，以致有识之士几乎不承认它的存在。其所以发生这种情况，我认为是由于它丝毫没有保留过去的那种受人尊崇的严正肃穆。因此人人都乐于将它肢解，以许多不般配的方式糟蹋它。不过，对万能的上帝而言，不妨让他的无穷的力量、智慧和善良通过伴有优雅恬美音韵的赞美诗来加以颂扬并向世人彰显。他似乎不能容忍人们把用于对他礼拜的艺术看成是卑劣的，因为世上谁不承认天堂里歌颂上帝尊严的天使的歌曲是那么温柔甜蜜。因此他让阿德里昂·维拉尔特诞生，这是赐给我们这时代的恩典；维拉尔特确实是从事音乐实践的人中的稀世奇才。他像是毕达哥拉斯再世，仔细审察音乐需要什么，发现了无数错误，开始除掉它们，从而使音乐恢复了它一度有过而且按理应该有的荣誉和尊严。他论证了一条合理的规定，即每一首乐曲都应以高雅的方式去创作；他自己的作品为此提供了鲜明的楷模。

摘自《和声规范》(威尼斯，1558)，第一部分，第一章。C.V.帕利斯卡英译。

人文主义是史学家们称之为文艺复兴的那一时期中最最典型的理智运动。它触及音乐的时间要比诗歌和文学古籍校勘等其他领域迟一些，但这滞后的时间并不像人们有时推测的那么久。在维托里诺·达·费尔特里创办于 1424 年供曼图亚宫廷的有才华的青年贵族就读的学校中，波埃提乌的音乐论文是作为一部经典教科书而不是作为专业训练的基础来阅读的，这可说是标志着研究古希腊音乐理论的开始。此后不久，在希腊移民和在拜占廷搜寻古本的意大利人带到西方的手抄本中发现了一些重要的希腊音乐论文，包括老巴基乌斯、阿里斯蒂德斯·昆蒂良努斯、克劳狄乌斯·托勒密、克莱奥尼德斯、欧几里得等人的文章，还有当时归在蒲卢塔克名下的一篇。另外还找到了冒称亚里士多德所作的《问题篇》、阿特纳奥斯的《Deipnosophists》(《欢宴的智者》，其中有一大段文字论及音乐)、亚里士多德《政治篇》第八卷等著作中论音乐的篇章以及柏拉图的对话、特别是《国家篇》与《法律篇》中关于音乐的段落②。至 15 世纪末，这些论文均已译成拉丁文，虽然有些是学者们为私人需用而托人翻译的，并未广泛流传。

弗兰基诺·加富里奥是一位乐师兼学者，他拥有几篇上述译文，并在他的主要论著《音乐理论》(1492)、《音乐实践》(1496)和《论乐器的和谐》(1518)中融入希腊学术和理论。他的音乐论述是 15 世纪末 16 世纪初最有影响的作品；这些论述，加上上述某些作品的翻译和评注本的出版，激发人们对调式、协和与不协和、调性体系的范围和参数、调音、词曲关系以及音乐、人、心智和宇宙的和谐等问题有了新的想法。

读了古代哲学家的论著后，人们开始相信调式的选择是作曲家打开听众感情之门的钥匙。柏拉图和亚里士多德都坚决主张不同调式具有不同的道德效果，虽然我们不清楚他们所说的调式指的是什么。人们无数次地传诵这样的故事和传说：毕达哥拉斯曾经让笛手由一种调式换到另一种调式，从而使一名狂躁不安、一心想动武的青年平静下来；亚历山大大帝在宴会上听到一首弗里几亚曲调，突然从座位上站起来，披挂铠甲奔赴疆场。理论家和作曲家们认为，这些希腊调式和名称相仿的教会调式是一回事，认为教会调式也具有古人的感情力。他们力图将各种调式的潜力用于特定的目的。瑞士理论家海因里希·格拉雷安在其名著《十二调式论》(原文Dodekachorden的原意为“十二弦里尔琴”)中在传统的八种调式之外又增加四种新调式——爱奥利亚和副爱奥利亚(其结束音在A上)、伊奥尼亚和

副伊奥尼亚(其结束音在C上)。作了这些增加后,他自诩(但这是错误的)重新建立了亚里士多塞诺斯的调性体系。他将若斯坎·德·普雷的一些经文歌加以详尽分析,从而展示出他的音乐是如何运用了十二个调式(虽然若斯坎本人只知道八个)的力量。

大事年表			
1501	彼得鲁奇出版《乐歌一百首》、若斯坎的弥撒曲第一集、第一本弗罗托拉集。	1535	帕米贾尼诺(1503—1540),《长颈圣母像》。
1504	米开朗琪罗,《大卫》。	1539	雅各布·阿卡德尔特,五声部牧歌第一集。
1509	亨利八世,英国国王。	1545	特兰托公会议(至1563年)。
1511	德西代里乌斯·伊拉斯谟(1466—1536),《愚人颂》。	1558	焦塞弗·扎利诺(1517—1590),《和声规范》。
1514	尼科洛·马基雅弗利(1469—1527),《君主论》。	1559	阿德里昂·维拉尔特,《新音乐》(大部分作于40年代)。
1516	托马斯·莫尔爵士(1478—1535),《乌托邦》;卢多维科·阿里奥斯托(1474—1533),《疯狂的奥兰多》。	1560	拉索,《忏悔诗篇》。
1517	马丁·路德(1483—1546),论文95篇。	1572	巴黎新教徒大屠杀。
1519	查理五世(1500—1558),神圣罗马帝国皇帝(至1556年)。	1575	威廉·伯德和托马斯·塔利斯,《圣歌集》。
1521	8月27日若斯坎·德·普雷去世。	1581	温琴佐·伽利莱伊,《古今音乐对话》。
1527	罗马遭洗劫。	1588	尼古拉·扬(卒于1619年)发表《阿尔卑斯山以南的音乐》。
1528	巴尔达萨雷·卡斯蒂利奥内(1478—1529),《侍臣论》。	1590	埃德蒙·斯宾塞(1552—1599),《仙后》。
1530	左右哥白尼(1473—1543),《天体运行论》(1543年出版)。	1594	莎士比亚(1504—1616),《罗密欧与朱丽叶》。
		1597	雅各博·佩里,雅各博·科尔西与奥塔维奥·里努奇尼,《达夫内》。

由于三度和六度在理论上和实践中都得到了承认,协和音程和不协和音程之间的区别划分得更加明确,对位法大师们便设计了一些新的规则来控制不协和音程。约翰内斯·廷克托里斯的《对位艺术》(1477)是15世纪一本出色的对位法教材,他是一位佛兰德斯作曲家,15世纪70年代初在那不

勒斯定居，供职费伦特一世宫廷。他哀叹在“老一代作曲家的一些作品中不协和音程比协和音程多”(第二卷，第23章)，并在序言中声称40多年以前写的作品没有一首是值得一听的。廷克托里斯提出一些非常严格的应用不协和音程的规则，只限于用在非重音拍点上和终止处的切分经过句(即我们所说的留音)中。这些规则后来又由意大利作家在论文中进一步提炼，最后综合反应在扎利诺1558年的杰作《和声规范》(1558)中。

尽管三度和六度经常应用，在15世纪中期理论上得到承认的调音体系中，这两个音程听上去是刺耳的，这就是所谓的毕达哥拉斯调音体系，它是按照波埃提乌、圭多以及其他中世纪理论家的指示而将测弦器弦线加以划分所得。直到1482年才有人——一位寓居意大利的西班牙理论家巴尔托洛梅·拉莫斯·德·帕雷哈——提出将这一划分进行修改，以产生最佳调音的三度和六度。这个想法在理论上和实践中都慢慢地得到承认(虽然不是没有来自加富里奥之流的保守派的反对)，结果是，16世纪初，乐器的调音方式使得不完全协和的音程听上去也是可以接受的了。在那以前只有在毕达哥拉斯体系中属于最纯正音准的完全协和音程可用在终止式的最后一拍上。由普托勒密设计并由加富里奥首先展示的一种不仅容许完全协和音程也容许纯正的不完全协和音程的调音体系——即共振自然音调音体系，属纯律——被许多理论家誉之为理想的解决方法，其中最突出的是卢多维科·福利亚诺(1529)和扎利诺(1558)。但后来又有人指出它用于复调音乐时有不足之处，于是各式各样的折中方案，如中庸全音律和十二平均律，开始盛行。

调音体系　对新调音体系的求索，不仅起因于人们希望获得更为甜美的协和音响，而且也是因为音的资源扩展到自然音调式以外的变化音音阶诸音而引起的。即兴表演中出现的伪音要求有限数量的临时记号——主要是F♯、C♯、G♯、B♭和E♭，但是，随着作曲家们力求获得新的表情效果，他们开始研究五度循环，从而认识了甚至C♭和B𝄫这样的音。按照传统的调音规格而构成的“伪音”音阶就是为适应这些音而设计的。不过在15世纪通用的毕达哥拉斯调音体系中，一个升半音的音和与它相应的降半音的音，例如C♯与D♭，不是同一个音。这就导致管风琴和羽管键琴上装置复式键盘。尼古拉·维森蒂诺因发明一种既可弹奏自然音，又可弹奏变化音和四分音

的三键盘羽管键琴而出了名。他因而自诩重新获得了古希腊的分类的力量。

人文主义对音乐所产生的最重要影响是使它与文学艺术结下更为紧密的联盟。古代诗人与音乐家合二而一的形象诱使诗人和作曲家们都去寻觅一种共同的表现目标。诗人们更关注其诗歌的音响，而作曲家们则着意去模仿这一音响。歌词的标点和句法指导着作曲家去塑造所配音乐的结构，并用不同分量的终止式来标志歌词中的休止处。歌词的意义和形象激发作曲家的动机和织体、激发协和音与不协和音的结合、激发节奏以及音的时值。他们寻索新途径来使歌词的内容戏剧化。作曲家必须遵循语言的节奏而不得违反音节的自然重音(无论是拉丁文还是本国语)，这已成为一条定则。他们也有了从前只有歌唱家才有的权利，即精确地将音节和谱上记写的音高和音乐的节奏协调起来。

观点上的这些变化使音乐更直接地感染着听众，更富有内涵，但这些变化并非一蹴而就，而是经历了大致从 1450 至 1600 年的整个文艺复兴时期而形成的。由于音乐在这一个半世纪中所经受的迅速变化——在不同国家变化的速度不同——我们不可能给文艺复兴时期的音乐风格下一个定义。文艺复兴更多的是一个笼统的文化运动，是一种心态，而不是一套具体的音乐技巧。

"文艺复兴"一词的法文Renaissance原意为"再生"，最早于 1855 年由历史学家朱尔·米什莱在他的《法国史》一书中用作小标题时就是用的法文；后来为文化史家、特别是艺术史家，再后又为音乐史家用来指一段历史时期。我们看到，对一个思想家和艺术家们都认为自己是在复兴古希腊和罗马的学问和光荣的时代，"再生"这个概念不能说不贴切。但是，"再生"的概念还有另外一面，即对于和灵性价值相对的人性价值的关心。活得充实和死后得救一样成了人们心目中想望的目标。充分体验和表达人的感情、享受感官的欢乐，不再被看作是邪恶的。艺术家和作家们既采用宗教题材，也采用世俗题材，努力使其作品既能为上帝所接受，又能为人类所理解，并带给他们欢乐。

这一运动何以在意大利开始，引起过许多议论。15 世纪的意大利半岛盘踞着为数众多的城邦和小公国，群雄逐鹿，战乱频繁。统治者们——通常是凭借武力而获得领导权的——为了扩张自己的势力和提高城邦的名

声，兴建豪华的宫殿和乡间别墅并饰以新制作的艺术品和新出土的古文物，供养着一批歌手和乐器手，并大事挥霍，款待邻国的权势人物。与此同时，市民们既无需为某一封建王公服务，又摆脱了当兵服役的义务(兵役通常都由雇佣兵承担)，于是通过商业、金融和手工业等渠道积累财富。虽然对这些人来说宗教方面的活动和联系是重要的，但他们的个人生活、社会交往和习俗制度的动力却是家族的繁荣、产业的增添和美化、子女的教育(按古典文学艺术的路线而不是宗教的路线)以及通过学习、社会服务和成就而得到的个人的充实。在教廷从阿维尼翁回到罗马后，甚至连教皇和红衣主教都像俗家君主一样努力提高文化活动和水平、担任赞助人；一些最优秀的音乐家、画家和学者都得到来自梅迪契、埃斯特、斯福尔扎和贡扎加等家族(他们分别统治佛罗伦萨、费拉拉、米兰和曼图亚)的红衣主教的赞助。

意大利的执政君主和寡头政治集团是一些最最慷慨的音乐赞助人，是他们设法将一些才华出众的作曲家和音乐家从法国、佛兰德斯和荷兰请到意大利各大城市。迪费曾应邀为1436年佛罗伦萨大教堂穹顶的落成典礼创作《Nuper rosarum floves》(《玫瑰开放》，NAWN 31)。在15世纪80年代，洛伦佐·德·梅迪契重新组织这所教堂的唱诗班，并吸收佛兰德斯歌唱家兼作曲家海因里希·伊萨克、亚历山大·阿格里科拉和约翰内斯·吉塞林(又称韦尔波内)。在具有超凡魅力的布道者萨伏那洛拉统治期间和1494年梅迪契家族被撵以后，音乐和艺术一度受到抑制，但至1511年梅迪契家族又重新给予赞助，菲利普·韦尔德洛和雅各布·阿卡德尔特在那里开始了牧歌创作的传统。自50年代起由斯福尔扎家族统治的米兰，于1474年前后拥有18位室内乐歌唱家和22位唱诗班歌手，佛朗克-佛兰德斯地区的若斯坎·德·普雷和约翰内斯·玛蒂尼、荷兰的加斯帕·范·韦尔贝克和法国的卢瓦塞·孔佩尔都先后在那里工作过。埃斯特公爵治下的费拉拉宫廷接待过约翰内斯·玛蒂尼、让·雅帕尔特、约翰内斯·吉塞林、雅各布·奥布雷赫特、安托万·布律梅尔和阿德里昂·维拉尔特等许多作曲家。贡扎加家族统治的曼图亚是又一个赞助中心，尤以马尔凯塞·弗朗切斯科第二·贡扎加的妻子伊萨贝拉·德·埃斯特最为突出。她曾在费拉拉师从玛蒂尼，她请到曼图亚的外国人中包括玛蒂尼、若斯坎、孔佩尔、科利内特·德·兰诺伊和艾尔泽阿尔·热内(又名卡本特拉斯)等人。这些歌手中有很多人都曾在罗马的教皇圣乐团中供职，包括若斯坎、韦尔贝克、马布

里亚诺·德·奥尔托、约翰内斯·普廖里斯、安托万·布吕耶和卡本特拉斯。威尼斯共和国的做法与众不同，它主要培养意大利的天才，直到1527年才仿效时尚而聘请阿德里昂·维拉尔特担任圣马可大教堂的乐长。维拉尔特去世后，另一位荷兰人奇普里阿诺·德·罗勒接任乐长，但他们的继承人又全都是意大利人。

当然，各地的宫廷中也有意大利乐师，但在约1550年以前都是北方人的天下。他们带着自己的音乐、自己的歌唱法和作曲法以及他们本国语的歌曲来到这里。不过与此同时他们也吸收了在意大利听到的即兴表演的通俗音乐的某些特点，那是一种不太复杂的、和弦式的、以最高声部为主、常常是可以随之舞蹈的音乐。可能正是北方因素和意大利因素的会合，才产生了见之于16世纪中叶的国际风格中的许多特点。

音乐印刷术 这一切活动产生了对演奏和演唱用的音乐的需求。每一个音乐中心都汇编一些手抄本作为当地的演出曲目。另外还有一些通常是十分豪华的手抄本用来作为礼物供婚礼、周年纪念或其他盛典上演出。但这一过程耗资巨大，而且不能总是忠实传播作曲家的创作。随着印刷术的兴起，便有了更加准确而广泛地传播书面音乐的可能性。

活字印刷的技术于1450年经约翰·谷登堡改良后，约于1473年应用于带有素歌谱的宗教礼仪书籍。在15世纪晚期的几本理论书或教科书中出现用木刻制版印刷音乐谱例的例子。这个方法一直延续到16世纪初，有时单独使用，有时和活字印刷一起用。但最终还是逐渐消失了。第一本用活字印刷的复调音乐集于1501年由奥塔维亚诺·德·彼得鲁奇在威尼斯出版。至1523年彼得鲁奇已出版了59集(包括再版的)声乐与器乐曲。他出版的曲集，特别是最早的几本，是清晰与准确的典范。彼得鲁奇采用三次完成的印刷法，即：谱线一次、歌词一次、音符又一次。这是一个冗长、困难而昂贵的过程；16世纪的有些排字工人将它缩减为二次完成印刷法，即一次歌词，一次音乐。一次完成印刷法——即将谱表、音符和歌词刻在一个个模子里一次印成——最早显然是1520年前后由约翰·拉斯特尔在伦敦采用的，1528年巴黎的皮埃尔·阿泰尼昂最早大规模地正式使用。德国的音乐印刷约始于1534年，荷兰始于1538年。威尼斯、罗马、纽伦堡、巴黎、里昂、卢万、安特卫普成了主要的音乐印刷中心。



这是选自复调配乐曲集(其中大部分为法国歌曲)Harmonice musices odhecaton(《诸美音乐歌曲一百首》)中的四声部歌曲Meskin es hu。该曲集由奥塔维亚诺·彼得鲁奇于1501年在威尼斯出版。这是用活字印刷的第一部音乐集，其中唱词的起首几个字只在旋律声部下方注明。

16世纪出版的重奏(唱)音乐大多以分谱形式印刷——每一声部单独一本，通常为长方形开本；演出时需要备有完整的一套分谱。分谱主要是供家庭或社交集会用的(见第192页插图)。大多数教堂唱诗班继续采用手抄的大型唱诗班歌本；16世纪还出现新的手抄本，虽然有几位出版商也印刷出版大型唱诗班歌本。

与此同时，由于追求丰满的和声和采用模仿手法，作曲家在创作一首乐曲时必须不断地使一个声部的进行适应于其他声部。早期教科书所传授的那种先搭一个两声部(通常为固定声部和最高声部)的框架，然后加上第三声部、最后加上第四声部的做法这时已显得捉襟见肘。彼得罗·阿龙在1524年的一篇论文(见花边插段)中曾劝告作曲家们把所有声部同时写，虽然他也承认初学者最好还是采取分层写作的方法。作为可以在节骨眼上求

得丰满和声的一套手法(即同时在最低声部上加五度和三度或六度和三度)，理论家们(如阿龙)发表了一些“协和音程表”，指出如最高声部和固定声部之间呈某一给定音程时，其他声部应有哪些选择。因为有一个反复试验的过程，作曲家们只好采用可擦的石板或廉价纸张来写总谱。例如，理论家兰帕迪乌斯(1537)曾从一份划有小节线的总谱中举出一个短小的例子，指明它创作于若斯坎和伊萨克的时代。事实上，现存的总谱手抄本有早在1560年就存在的；最早的印刷重唱谱出现于1577年。

彼得罗·阿龙论同时创作所有声部

许多作曲家认为应该先设计旋律声部，然后是固定声部，然后是对应低声部(Contrabass)。其所以如此，是因为他们不了解写作对应高声部(Contralto)的规则和要求。因此，他们在作品中写了许多笨拙的段落，从而形成难以演唱或演奏的同度、休止、向上或向下的跳进。这类作品不会是醇美和谐的。因为，如果你先写旋律声部或者说最高声部，然后写固定声部，那末，固定声部写成后，对应低声部就没有位置了；对应低声部写成后，对应高声部就无音可用了。如果你只是一个个声部依次考虑，换言之，当你写固定声部时，只注意使它〔与最高声部〕协和，写对应低声部时亦是如此，那末其他各个声部的协和就会受影响。

因此，现代人对这个问题考虑得比较周到，这从他们的四、五、六以至更多声部的乐曲中可明显看出。每一声部各有其舒适、方便而可以接受的位置，因为作曲家是把它们放在一起考虑的，不采取上文所讲的方式。不过，如果你愿意先写旋律声部、固定声部或对应低声部，你可以选用这个方法和规则。现在还有人在这么做，他们常常从对应低声部开始，也有时从固定声部，更有从对应高声部开始的。

起初你也许会觉得〔所有声部一起写的方法〕很难，很蹩扭；所以你会一个声部一个声部地开始。当你用这种方法有了一些经验后，你就会按照前面介绍过的规则和方法来写。

彼得罗·阿龙:《音乐中的托斯卡纳风格》,威尼斯,1524,第二卷第十六章,C.V.帕斯利卡英译。

把印刷术用于音乐显然是一件具有深远意义的大事。以前的抄本数量不多,费了好大功夫手工誊抄,往往是错误百出,版本各异,还物稀为贵;如今大量的新音乐有充足的供应——不一定价格便宜,但至少是比相应的手抄本要便宜,而且准确统一。再说,有了印刷本就意味着可以有更多音乐作品保存下来供后人演出和研究。



西尔韦斯特罗·迪·加纳西的竖笛教材《Opera intitulata Fontegara》的扉页。一组竖笛康索特和两名歌手根据印刷的分谱演出。画面的前景中是两支短号;墙上挂着三把维奥尔琴和一把琉特琴。

北方的作曲家

早在15世纪初就已开始的北方人一统天下的局面，可以在1450年至1550年间一些主要作曲家和演奏(唱)家的生涯中得到生动的证明：其中大多数人毕生很大一部分时间供职于神圣罗马帝国(因此可能被派往西班牙、德国、波希米亚或奥地利)，法国国王、教皇或意大利的某个宫廷。在意大利，那不勒斯、佛罗伦萨、费拉拉、摩德纳、曼图亚、米兰和威尼斯的宫廷和城市是传播法国、佛兰德斯和荷兰作曲家艺术的主要中心。

约翰内斯·奥克冈 “我知道，奥克冈可说是近年来重新发现音乐的第一人，在这以前音乐几乎已奄奄一息了——犹如多那太罗当年之重新发现雕塑。”这段赞辞是科西莫·巴尔托利在作曲家去世半个世纪以后写的，见于他的《学者谈话录》(1567)。在更接近作曲家的时代，有一首悼亡诗，由若斯坎·德·普雷谱曲(1497)：《悼念让·奥克冈逝世》。15世纪时，凡著名音乐家谢世，都要为他写悼亡曲，这是惯例。在若斯坎所谱的音乐中，当固定声部咏诵安魂弥撒中的《进台经》(Requiem aeternam——“赐彼永息”)时，其他四个声部用当时矫饰的诗歌语言唱着挽歌，歌词中有影射神话的，有反复出现的双关语(见花边插段)。下面是为奥克冈悼亡的几首挽歌中的一首，直到1545年还在安特卫普出版。

《悼念让·奥克冈逝世》

林中的宁芙，山泉的女神，
全世界技艺高超的歌手，
用你们清脆雄伟的歌喉，
咏唱哀悼的挽歌。

因为死神这可怕的阎君，
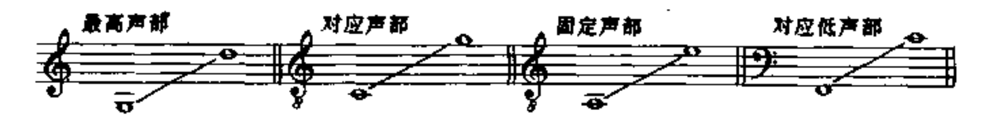
已把你们的奥克冈捉进他的陷阱，
奥克冈是音乐和杰作的司库，
满腹玑珠，身材文弱，相貌英俊；
怎奈何掩埋他的这一抔黄土。
快穿上丧服，
若斯坎、布律梅尔、孔佩尔、皮埃尔松，
珠泪滚滚，放声大哭，
因为你们失去了慈父。
愿他在平安中安息，阿们。

这是若斯坎·德·普雷配乐的那首诗。诗中第7行影射奥克冈曾在图尔的圣马丁修道院任司库。第11行的四个名字指当时四位著名作曲家（"皮埃尔松"即皮埃尔·德·拉吕）。

我们最早知道奥克冈（生于1420年左右），是听说他曾于1443年在安特卫普大教堂唱诗班担任歌手。15世纪40年代中期他供职于法国波旁公爵查理一世府邸。1452年加入法王皇家圣堂，在1454年的一件公文中曾提到他是"王室随侍神父"。这一职位他可能保持到退休，历事三位国王：查理七世、路易九世和查理八世，于1497年去世。他不仅是一位知名作曲家，而且以培养了下一代许多第一流作曲家而著称于世。
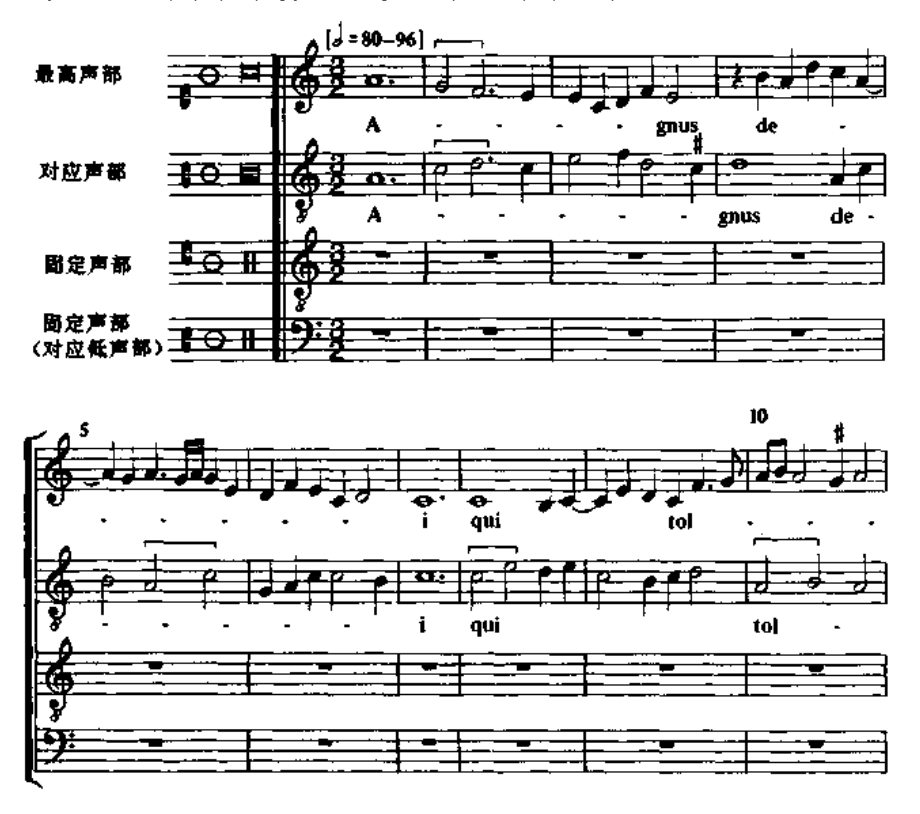
奥克冈似乎并非一位特别多产的作家。现在所知的他的作品包括大约13首弥撒曲、10首经文歌以及20首左右的尚松。弥撒曲的数量相对较多，说明在15世纪后半叶这是主要的作曲方式，作曲家可以在其中最充分地表现其技巧和想象力。奥克冈的大多数弥撒曲，包括他的《Caput弥撒曲》（见NAWM40中的《羔羊经》，此处拉丁文Caput意为"头"——译注），在总的音响方面与迪费的弥撒曲相似。四个风格基本相同的声部互相作用着，构成独立旋律线的对位织体。不过，在1450年以前，低声部很少唱到c以下的，在这里却向下延伸到G或F，有时在下方声部的特殊结合中还可低一个四度。在正常情况下各声部的音域和15世纪初相同。例6-1示出当时所用的音域；最高声部相当于今天的女低音；固定声部和对应声部（即高固定声部）的音域几乎相同，在声部进行中常互相交叉。

例 6-1　15 世纪晚期各声部的正常音域



结果得到一个比 15 世纪上半叶时更丰富厚实的织体和更浓郁而同时又是更均匀的声音。而奥克冈的旋律线的特色更加强了这一效果；这些旋律线延伸成气息较长的乐句，极其灵活的节奏进行犹如花唱式素歌，终止式用得不多，仅有几处休止(见例 6-2)

例 6-2　约翰内斯·奥克冈，《Caput 弥撒曲》中的《羔羊经》



为了使音响有变化，奥克冈师法 15 世纪初一些作曲家的榜样，在整个段落中省略正常四声部的一个或两个声部而写成三重唱或二重唱；有时他又将一对声部与另一对声部对立起来，如前两段“天主羔羊”中的开端处那样，这后一手法是 16 世纪初的音乐中常见的，圣乐与俗乐中都有。奥克冈

求得对比的另一手法是偶尔写一些所有声部都用同样节奏的段落，从而产生主调音乐的（同节奏的）织体。这种朗诵风格的写作在早期弗朗科-佛兰德斯作曲家中很少见到，他们只是在希望特别强调的字眼上才用到它。至16世纪后半叶它成为一种常用手法。



此彩饰画取自一本1530年左右的法国手抄本。图中所示系奥克冈及其圣乐团中另八名乐师在读经台前按当时流行的方式根据一本大开本的手抄唱诗班歌本唱《荣耀经》。

卡农　一般说来，奥克冈的弥撒曲并不十分借重模仿手法。是有一些模仿性经过句，但很少是所有声部中都有；而且这技巧只是附带运用，如第一段“天主羔羊”第27—30小节的三个上方声部中所见。对比起来，奥布雷赫特的三首Caput题材《羔羊经》配乐（取自濯足节交替圣歌《来到彼得这里》，见NAWM40）却是每一首都以模仿的进入开始(NAWM41)。有一种作曲实践显然不在上述笼统观察之内，那就是卡农。奥克冈和他的同时代人一样，喜欢写这样一种音乐，其中听得见的结构由另一个经过严密推算的隐藏的结构加以支持。中世纪的作曲家醉心于操练华丽技巧和公开炫示专业技能，为此他们写作等节奏型的经文歌；这种倾向似乎在奥克冈及其同时代人的卡农写作中继续存在。
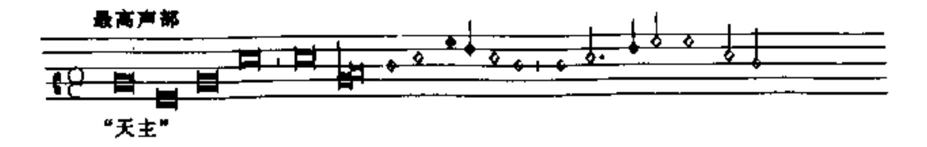
创作卡农的通用手法是从一个指定的声部派生出一个或更多的附加声
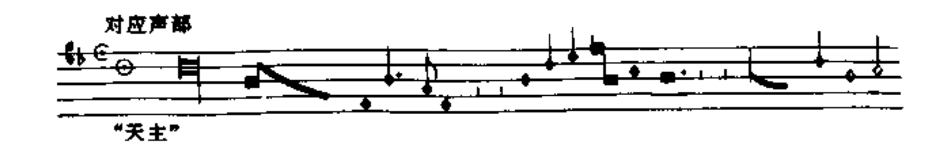
部。附加声部或是由作曲者写出来，或是由演唱者按照某些指示将指定声部的音加以改动而唱出。派生这些附加声部时所依据的规则称为“卡农”，其原文Canon意为“规则”或“法则”（我们今天所谓的“卡农”在当时称为“赋格”）。例如，第二声部可按指示而比原始声部晚若干拍或若干小节开始；第二声部可以是第一声部的转位进行，换言之，完全以原声部的音程进行，但方向相反；派生声部也可能是原始声部的逆转，称为“逆行”卡农，或cancrizans（蟹式）卡农。
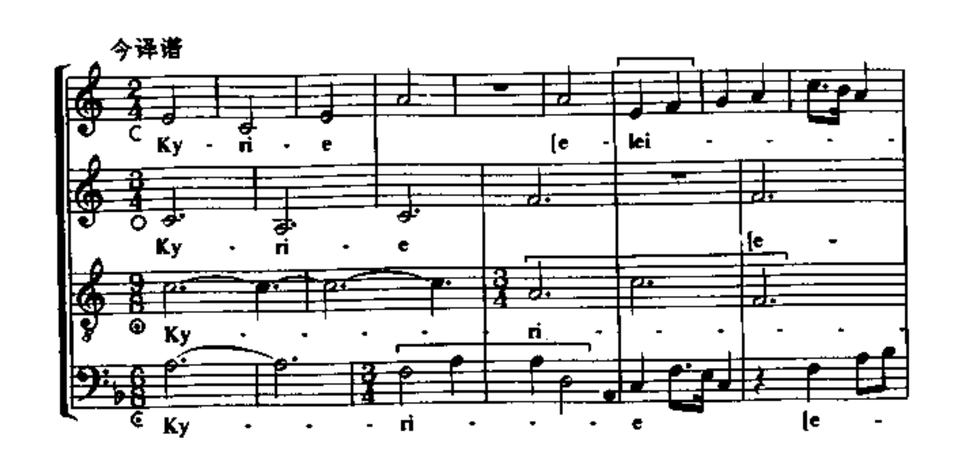
另外一种可能性是使两个声部以不同速度进行；这类卡农有时称为“有量卡农”(mensuration canon)，记谱时可在一条写出的旋律前面加上两个或更多不同的有量符号（见第152页）。在有量卡农中，二个声部的比例可能是单纯的增值（第二声部中的音符时值比第一声部中的长一倍）、单纯的减值（第二声部中的符值是第一声部的一半）或其他更为复杂的比例。当然，上述手法都可结合在一起运用。而且派生的声部不一定和原始声部在同一音高上，而是可以在其上方或下方相隔某一选定的音程再现其旋律。一首作品中也可包含复式卡农，亦即两首（甚至更多）卡农同时演唱演奏。有时两个或更多声部作卡农进行，而其他声部为独立的旋律线。总而言之，各种各样错综复杂的形式显然都是可能的。

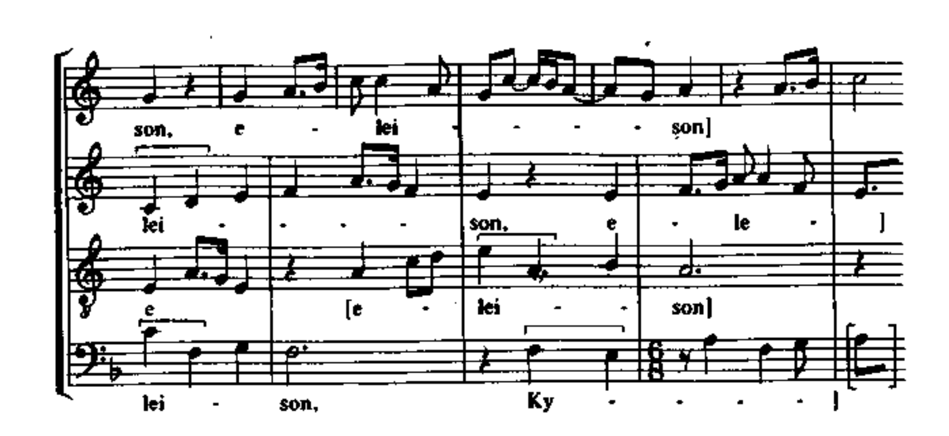
奥克冈的《短拍弥撒曲》(Missa Prolationum)是卡农写作的一例，它的每一乐章都构成一首复式有量卡农，其中用到各种音程和各种拍号的结合。例6-3所示是这首弥撒曲中的《慈悲经》II的开端部分。在原始记谱中两个声部各有两个有量符号——最高声部(superius)中为○和C，对应声部(contra)中为⊙和Ͼ——和二个C谱号，每一符号一个谱号。在今译谱（例6-3 b）中两个上方声部代表最高声部，下方声部代表对应声部，原始的音符时值作了相应的缩减。

例 6-3　奥克冈《短拍弥撒曲》中的《慈悲经》I
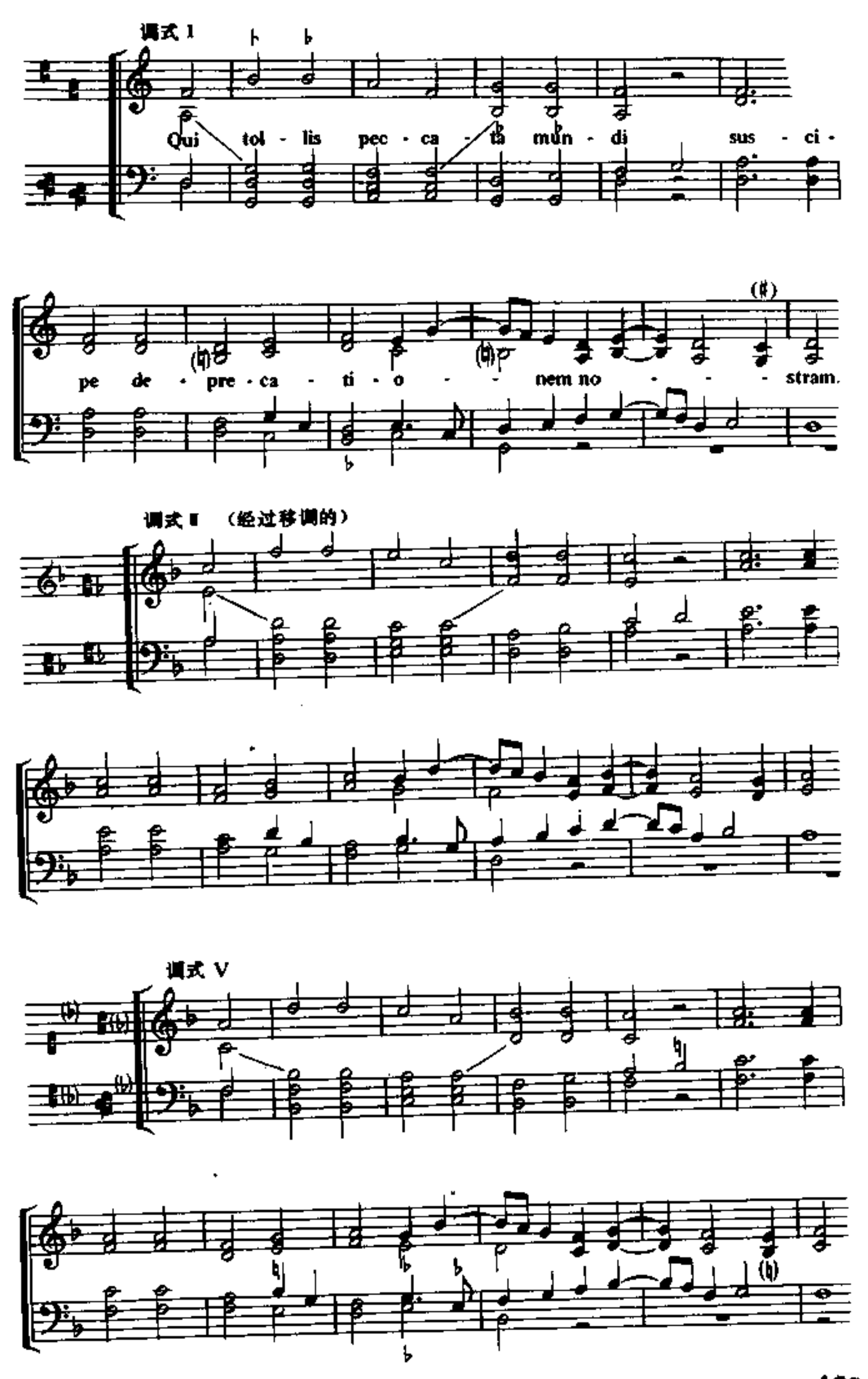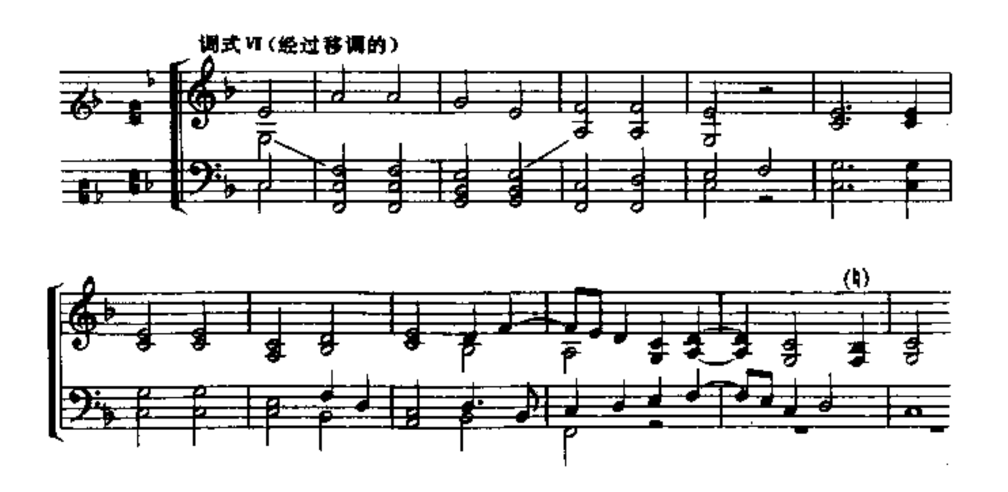








另一首精心杰作是奥克冈的《Missa cuiusvis toni》(《任何调式的弥撒曲》)，这是一首可以“用任何调式”咏唱的弥撒曲，只要按四种不同的谱号结合中的任一种来读即可，必要时作些调整以避免在旋律上或和声上与对应低声部构成F-B♮音程；见例 6-4。结果就使音乐可以在四种不同调式的任一种中出现。

例 6-4　奥克冈，《除免世罪》，选自《任何调式的弥撒曲》





(歌词大意：您除免世人罪孽，请接受我们的祈祷。)

这些(以及另外一些类似的)高明技巧的重要性很容易被夸大。它们对每一个喜欢解谜(音乐或其他方面的)的人都有着一种魅力。因为这种现象每每伴有文字说明，它们反倒比有关作曲家的一些更为重要的事情容易记住。知道奥克冈曾经写过卡农曲，这并不那么重要；重要的是通过聆听他的音乐而看到他真正采用此类技巧的作品是比较少的，即使采用，也非常巧妙地掩盖起来；它们丝毫不影响他通过音乐来感染人的能力、感染一些哪怕是没有受过作曲"科学"训练的人的能力，奥克冈及其同时代人似乎都相信，对普通的听众来说，写得尽善尽美的卡农应该和精心策划的罪行一样，不引起人们的怀疑，当然更不应使人们进行侦查。

如果说作曲家暗暗地以不让听众了解他的匠心为乐，那末，这种对于神秘化的爱好偶尔就会表现为作曲家和演奏家之间的一种猜谜游戏。关于如何衍生第二声部(或是咏唱作曲家写出的第二声部)，作曲家有时故意以晦涩的或打趣的方式加以暗示，例如"Clama ne cesses"("没完没了地哭")就意味着"不要去理会休止"，还有更令人费解的。值得注意的是，到16世纪，当音乐开始以印刷形式出现时，出版商往往记得补上这些谜语的解答。

奥克冈的某些弥撒曲，像迪费的Se la face ay pale(《面色苍白》)一样，也是以一个定旋律为依据的，比较系统地用一个既定旋律作为每一乐章的框架。例如弥撒曲《De plus en plus》(《越来越》)以班舒瓦的一首尚松中的固定声部为定旋律；弥撒曲《Ecce ancilla》(瞧，侍婢在此》)则建立在

一首素歌交替圣歌上。在奥克冈的大多数定旋律弥撒曲中，对既定旋律的处理都相当自由(他的《武装的人》弥撒曲在这方面是个例外)。

在15和16世纪中,没有定旋律的弥撒曲或以它们所用的调式为曲名,例如《Missa quinti toni》(《调式V弥撒曲》)，或以某一结构特点命名，例如奥克冈的《任何调式的弥撒曲》。奥克冈的《mi-mi弥撒曲》得名于低声部的起始二音e-A，它们在唱名法中都是配唱mi音节。既没有定旋律又没有其他任何鉴别性特征的弥撒曲，或是作曲者不想指明其出处的弥撒曲，常常被称作Missa sine nomine(“无名弥撒曲”)。

如果说奥克冈的弥撒曲表现出对15世纪早期尚松风格弥撒曲和经文歌的反动而走上另一极端,那末在下一代弗朗科-佛兰德斯教会作曲家的作品中，则在神秘的冷漠和表情的清晰之间恢复了比较均匀的平衡。这些教会作曲家中有很多是奥克冈的嫡传或再传弟子，其中最突出的三人是雅各布·奥布雷赫特、海因里希·伊萨克和若斯坎·德·普雷，他们都出生于这一世纪中叶前后——奥布雷赫特可能生在贝亨奥普佐姆，伊萨克可能生在布鲁日，而若斯坎则生在埃诺一带的什么地方。三人最早都是在几个低地国家受音乐教育和增长阅历；都曾游历各地,并在欧洲各国(其中包括意大利)的诸多宫廷和教堂中工作。这三位作曲家的经历，像他们的大多数同时代人一样，充分表明15、16世纪在南北欧之间、在弗朗科-佛兰德斯诸中心与意大利、(较晚的)西班牙诸中心之间有着生动活泼的音乐交流。因此我们理所当然地会在他们的音乐中发现南北因素杂陈以致在某种程度上融于一体的情况：一方面是北方人的严肃语调、倾向于严谨的结构、错综复杂的复调、流畅自如的节奏；另一方面是意大利人的比较自然流露的情绪、比较简单的主调音乐结构、比较明确的节奏以及比较线条分明的乐句。

NAWM40　约翰内斯·奥克冈：摘自《Caput弥撒曲》的《羔羊经》

在《Caput弥撒曲》中，借用的素歌旋律用中音谱号记写，但有文字说明必须唱低一个八度；这样它实际上成为这一重唱的最低声部。Caput花唱略加缩减而使用了二次，第一次为三拍子，用于“天主羔羊”I和II中，第二次用于“天主羔羊”III，音符时值较小，用二拍子。定旋律的二次陈述之间没有符值比例的关系。这些程序的原型是一首根

据同一主题而写的不知出于何人手笔却常常归诸迪费名下的英国弥撒曲。

每一段落都以一首二重唱开始，其中频繁出现的终止式将唱词中的字和句分开(但第10小节有一个终止式好像将tollis一词一分为二，这种手法在后来是人们所不喜欢的)。当四个声部全都咏唱时，每个声部各有一些长长的线条优美的拱形乐句，但它们很少同时开始或结束，从而使音乐显得天衣无缝、一气呵成。各声部之所以能保持独立，还有一原因是很少用模仿；唯一的例外是第27和30小节之间的经过句，其中三个上方声部各相隔一拍而采用同一动机。第三次"天主羔羊"结尾处的所谓"终止式冲刺"因其紧张不安的节奏和极其频繁的切分而格外值得一提。虽然定旋律是结束在G上的，奥克冈通过这一匆忙的尾声而强使这一段结束在D上。为了求得多样化，另外二段结束在A和G上。

雅各布·奥布雷赫特 关于奥布雷赫特(约1452—1505)的一生，人们知之不详。他曾任要职于康布雷、布鲁日和安特卫普；可能曾数次访问意大利，1487—1488年供职于费拉拉宫廷，1504年重返该地在公爵府圣乐团工作，但不到一年即死于瘟疫。
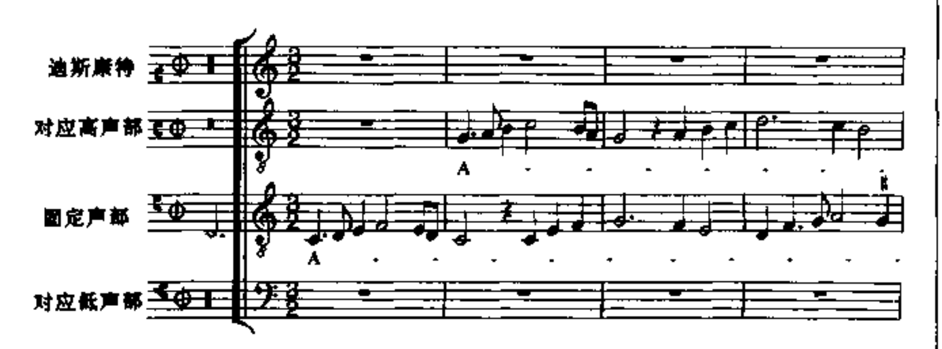
奥布雷赫特现存的作品包括弥撒曲29首、经文歌28首以及若干首尚松、荷兰文歌曲和器乐曲。他的大部分弥撒曲都建立在定旋律上，有用世俗歌曲的，也有用格里高利旋律的；但处理这些借用旋律的手法花式繁多，不一而足。在有些弥撒曲中每一乐章都采用其整条旋律；在另一些作品中，旋律的第一乐句用于《慈悲经》，第二乐句用于《荣耀经》，依次类推。有些弥撒曲可能有二或三个定旋律结合使用。Missa carminum(《歌曲弥撒曲》)中引用了约20条不同的世俗曲调。一些弥撒曲频繁地有卡农式经过句贯串其中。
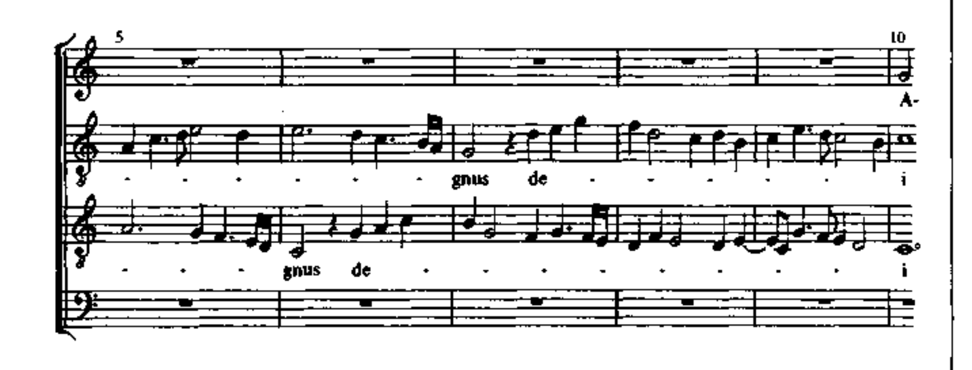
NAWM41 雅各布·奥布雷赫特：《羔羊经》，摘自《Caput弥撒曲》

这一《Caput弥撒曲》中《羔羊经》的开始部分(例6-5)可与奥克冈的同一主题的弥撒曲(例6-2)作一比较。像奥克冈一样，奥布雷赫特也

是以一对声部开始，但它们之间的关系听众很快就一目了然：第二声部相隔五度而模仿第一声部。虽然模仿贯穿在通篇二重唱中，像一首卡农，但不是精确的模仿。例如上行五度进行的答句可能是上行四度的。被模仿的旋律是一个长达10小节的拱形弧线，由一些短小动机构成，动机之间的关系往往很微妙。在第1—5小节的固定声部中，四度上行的动机在接下去的两次陈述中扩展为五度，导至一个终止式，在音节“A”上干净利落地结束这一段花唱。后来的文艺复兴作曲家可能会指责这样的做法，认为不该在一个想法尚未结束前出现终止式，或在一个字没有念完之前出现休止，但奥布雷赫特可不在乎这种刻板的教条。在第7—9小节的对应高声部中可以看到另一种求得动机统一的做法：D—E—G—F—D的节奏在其后的音符中被重复，动机的最后四个音是逆行亦即按相反方向进行的。声部之间以及旋律延续上的这些关系澄清了复调，使听众感到它是具体而实在的，从而似乎可以触摸到音乐结构。

例6-5　雅各布·奥布雷赫特：《羔羊经》，摘自《Caput弥撒曲》





定旋律一旦进入后，奥布雷赫特就不能如此沉湎于这种自由构思的模仿结构了。不过，在《Caput》圣咏段第一次进入(第17小节)时，奥布雷赫特偏离他的两个复调范本(无名氏的和奥克冈的配乐)，而将定旋律的开始四个音用作建造一个松散的模仿织体的积木，从而使它与上方诸声部挂起钩来。上方声部与定旋律的关系在迪斯康特声部中特别明显，它在进入时就勾划出D—F—E—F的轮廓，显然是为了和定旋律开始处的B—D—C—D相对应。

终止式的出现频率及类型也表明奥布雷赫特与其前辈相比所持的立场。奥克冈和奥布雷赫特都在“天主羔羊”Ⅰ和Ⅱ的最后和声中用到三度，而比他们早的无名氏作曲家则只在Ⅰ中用这一和声；三人都未在最后的“天主羔羊”Ⅲ的终止式中用到三度。奥布雷赫特结束整套《羔羊经》所用的终止式中低声部向上跳进四度，就像后来的属-主终止式那样；至15世纪末，这种结束被认为是最有力的结束。奥布雷赫特的内部终止式都是精心处理的，以免煞住乐曲的锐势：不同声部的乐句首尾交叠，而为了避免最终结束的感觉，他让低声部上行一级而不是四度(例如在第27和第52小节处)或是让外声部之间的六度扩展为八度(例如第10和第60小节以及“天主羔羊”Ⅱ结尾的第92小节处)。他的大多数终止式都依赖7—6或4—3的留音来产生终止前的紧张，不过奥克冈所典型的终止前的节奏冲刺也出现在几个主要段落的结束处。

奥布雷赫特对调式所持的态度远不是教条主义的。海因里希·格拉雷安在1547年的《十二调式论》中确认结束在A音和C音上的调式，并将它们加到传统的八种调式上去；但早在这以前奥布雷赫特就已经在使用它们了。这首弥撒曲的《信经》和《圣哉经》结束在C音，亦即格拉雷安的“伊奥尼亚调式”，像“天主羔羊”Ⅰ和Ⅲ的开始段(第10和第100小节)以及“天主羔羊”Ⅲ的结尾一样；“天主羔羊”Ⅰ的结束段(第45小节)用的是他的“爱奥利亚调式”。奥布雷赫特还有一个独创之处，即在《慈悲经》之后，每一乐章的定旋律由不同的声部演唱：在《荣耀经》中是迪斯康特声部、《信经》中是固定声部、《圣哉经》中是对应高声部、《羔羊经》中是对应低声部，而《慈悲经》中的定旋律仍出现在它应该出现的固定声部中。

尚松　虽然复调教堂音乐(特别是为常规弥撒所作配乐)在15世纪后半叶比前200年中的任何时候都更为重要，但这一时期亦不乏世俗音乐之作。早期勃艮第尚松所典型的那种小巧玲珑的规模正在扩展成较大的音乐曲式；1460—1480年的尚松逐渐越来越多地采用模仿式对位，起初是只在最高声部和固定声部，后来则所有三个声部都用。班舒瓦的《女儿待嫁》用延留音的固定声部和对应声部(可能为器乐)来支持两个以活泼的音节式风格写作的自由模仿式高音声部。奥克冈的大部分尚松，像几可与他齐名的同时代人安托万·比斯努瓦(卒于1492年)的尚松一样，都采用宫廷诗歌传统的固定格式。

奥克冈、比斯努瓦及其后继者的尚松是极其受欢迎的。有些特别走红的曲子，例如奥克冈的《我的嘴巴在笑》和若斯坎的《别了，爱人们》一而再地出现在许多国家的手抄本和印刷本中。尚松常被自由地改动、改编成器乐曲。最重要的是，它们为弥撒曲提供了取之不尽的定旋律；有时是选用其中的最高声部，有时是选用其固定声部。例如，奥克冈把所作《我的情人》中的最高声部原封不动地用于一首弥撒曲的《荣耀经》，前半段用于对应声部，然后又将后半段用于固定声部，这就使原先用来唱“我的情人，我的至爱”的旋律如今用来唱”良人受享太平于世”这段歌词——这是当时司空见惯的把世俗旋律转为宗教之用的一个例子。奥布雷赫特的弥撒曲《我不要求》不仅用了班舒瓦一首四声部尚松中的固定声部，而且还采用其他声部的素材。

NAWM48　约翰内斯·奥克冈：尚松《我若爱别的神，我心堕落》
(D'ung aultre amer mon cueur s'abesseroit)

这是一首保持中世纪格式的回旋诗：

AB　四个叠歌线条
a　用叠歌的前半段音乐唱两个新的诗行
A　叠歌的前两行歌词及其音乐
ab　用叠歌的音乐唱一个新的四行诗节
AB　重复整段叠歌的歌词与音乐

旋律出现在最高声部，这是原始资料中唯一有歌词的声部，因此学者们便猜想其他声部是用乐器演奏的。配乐基本上是一个音节对一个音符，只有最后一个词的重音音节例外，配了一个流畅的花唱。若斯坎在其经文歌Tu solus, qui facis mirabilia(《你是行奇迹的独一真神》)(NAWM32)中引用了第一行的词和曲)。

《歌曲一百首》(The Odhecaton) 奥布雷赫特、伊萨克和若斯坎这一代人所作的尚松可以从最著名的乐曲选集之一《谐美音乐歌曲一百首A》中看到。这部曲选于1501年在威尼斯开创了彼得鲁奇出版事业之滥觞(见第190页摹真照片)。书名原文Harmonice musices odhecaton A，其中harmonice意为"和谐的"(实指"复调的")，musices意为"音乐"，odhecaton意为"歌曲一百首"(实际上只有96首)，字母A则表示这是一套曲集丛书中的第一卷，而另外两卷《歌曲B》和《歌曲C》则分别于1502年和1504年问世。《歌曲一百首》是一部作于1470至1500年间的尚松的选集，所收乐曲包括晚期勃艮第作曲家以至当时的"近代"作曲家的作品，其中一半以上是三声部的，大多用古旧风格写作。曲集中的代表性作曲家有伊萨克、若斯坎以及他们的两位同时代人亚历山大·阿格里科拉(约1446—1506)和卢瓦塞·孔佩尔(约1455—1518)。在16世纪前半叶中，彼得鲁奇以及较晚的几位意大利音乐出版商出版了许多法国或弗朗科-佛兰德斯作曲家的尚松曲集。

《歌曲一百首》中的四声部尚松表明这种体裁在16世纪初的发展方向是更充实的织体、更地道的模仿式对位、更清晰的和声结构，各声部同等重要以及尚松风格的新旧因素的更紧密的结合。二拍子正在取代勃艮第时代更常用的三拍子。这些尚松与同时代的弥撒曲一样，有很多从以前的尚松中采用一个流行曲调或是一个声部。

在16世纪最初20年中，一些与巴黎的法国宫廷有着或多或少联系的弗朗科-佛兰德斯作曲家发展了各种类型的尚松。有些完全是新创作的作品，有些则采用现成的旋律。与奥克冈相反，若斯坎基本上放弃了固定格式；他的许多歌词是分节歌形式的，虽然也有些是简单的四或五行诗作。他与奥克冈的另一区别在于他的复调织体不是层层叠加，而是有模仿夹杂其间。一对固定声部和旋律声部不再是音乐骨架，而其他声部也不再只是

填料。

有时若斯坎采用一首源自民间的曲调和歌词。在《Faulte d'argent》(《没有钱》)③中他使旋律在对应声部和第五声部之间形成低五度上的严格卡农；围绕这一卡农，其他三个声部织成一张紧密模仿的网络，但丝毫无损于织体的清晰性。若斯坎还有一个得意手法，也是比他年轻一些的同时代人安托万·德·费樊(约1470—1511)所喜用的，就是把一个同样是借用的旋律放在固定声部，然后用两个外声部将它包住，以轻松愉快的模仿式对位重复这一曲调中的动机——这是定旋律技巧的一种变体。还有另一种方法，即把一个指定旋律中的一些动机分别用于自由的四声部复调织体。曲调(或其自由改编形式)可能出现在最高声部中。1500—1520年期间的作曲家就是以这些以及其他一些方式力求将通俗因素同尚松的宫廷传统与对位传统结合起来。

NAWM49　若斯坎·德·普雷，尚松：《悔恨交加》

每一个声部对这首尚松的构思都是至关重要的，因为它不再是一首有伴奏的歌曲，而是这样一首作品，其中有时是一对声部应答另一对声部，如歌词"et paine douloureuse"("悲哀痛苦")处(例6-6，第20—24小节)；有时是两个声部呈模仿形式，如歌词"brief mes jours definer"("不久于人世")处(第27—30小节)的旋律声部与对应高声部；或是整个合唱重复同一乐句二次，然后在结束处加上尾声，歌词

例6-6　若斯坎·德·普雷，《悔恨交加》

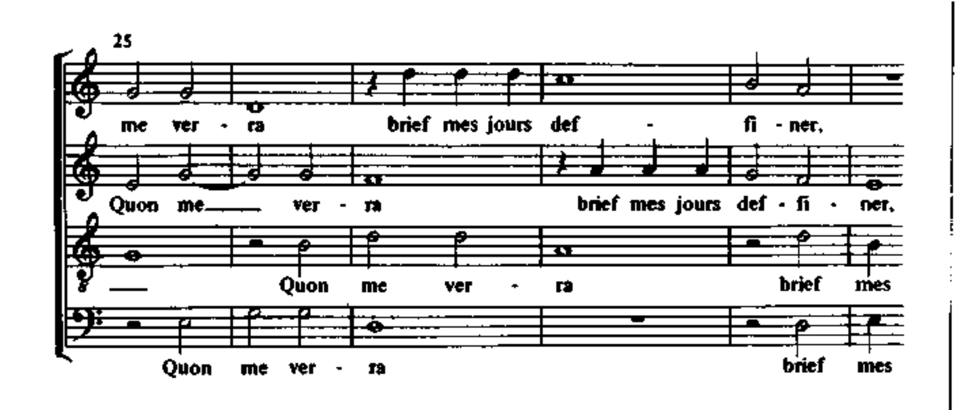
20

et pai - ne dou-lou-reu - se, Quon

et pai - ne dou-lou-reu - se,

et pai - ne dou-lou-reu - se,

et pai - ne dou-lou-reu - se,



（歌词大意："我太悲哀痛苦，看来将不久于人世。"）

引自詹姆士·哈尔所编《尚松与牧歌》(哈佛大学出版社，1964)

同前。所有声部都是唱的。这是若斯坎最后的尚松之一，可能是1520年为查理五世所作，在作曲家去世后成为他最受欢迎的作品之一，并由莫拉莱斯改写成一首弥撒曲，路易斯·德·纳瓦埃斯又将它改编而收入1538年的《王储曲集六卷》(NAWM49b)。

若斯坎·德·普雷

若斯坎的事业 在整个西方音乐史中，有几个时代的创作活动格外旺盛，这时音乐创作的曲线上升到显著的高峰。16世纪初便是这样一个时代。在1500年前后出现的为数极多的第一流作曲家中有一人可算是历史上最伟大的人物之一，这就是若斯坎·德·普雷。很少有人像他那样在活着的时候享有如此声誉，或是对后继者具有如此深刻持久的影响。同时代人赞誉他为"当代最优秀作曲家"、"音乐之父"。马丁·路德说他是"音符的主人"，"音符必须按他的意志行事，而其他作曲家则必须按音符的意志行事"。佛罗伦萨的一位文人科西莫·巴尔托利于1567年曾写道，若斯坎在音乐上是盖世无双的，犹如米盖朗琪罗之于建筑、绘画与雕刻："他们二人打开了所有对这两门艺术发生兴趣并肯定会在将来得到欢乐的人的眼界。"
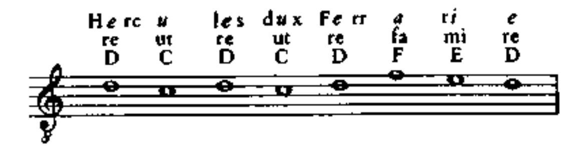
若斯坎约生于1440年，可能在法国与埃诺相峙而立的边境上(埃诺属

神圣罗马帝国)。1459—1472年为米兰大教堂歌手，后成为加莱亚佐·玛丽亚·斯福尔札公爵府圣乐团的一员。1476年公爵被刺后若斯坎转而为其弟阿斯卡尼奥·斯福尔札红衣主教工作，直至后者于1505年去世为止。1486—1494年间，我们知道他不时出现在罗马的教皇圣堂；1501至1503年他显然是在法国，有可能是供职于路易十二宫廷。1503年应聘担任费拉拉宫廷教堂乐正，所得薪俸是该堂有史以来最高的，但次年即离意大利而赴法国，也许是为了逃避后来夺去奥布雷赫特生命的那场大瘟疫。从1504年起，直至1521年去世为止，若斯坎寓居于故乡埃斯考河畔的康德，任圣母院院长。他的作品收于16世纪印刷出版的许多曲集中，也见之于当时许多手抄本中，共计约18首弥撒曲、100首经文歌、70首尚松和其他世俗声乐作品。

若斯坎作品中经文歌的高比例值得注意。当时，弥撒曲仍被公认为作曲家表现熟练技巧的传统工具；但是由于它的宗教礼仪的套式、没有变化的歌词和约定俗成的音乐程式，弥撒曲很少能提供进行试验的机会。经文歌就自由一些，可以采用范围极广的歌词，相对地说是人们所不熟悉的，因而为词曲关系提供了一些新的有趣的可能性。因此，在16世纪，经文歌成为圣乐创作中最吸引人的形式。

若斯坎的弥撒曲　若斯坎的作品很少能确定其创作时间，但他的音乐显然是既包含传统的又包含时代的因素。他是一位比任何其他人都更明显地处于中世纪和现代世界交接处的作曲家。可以估计得到，他的创作的保守特征在弥撒曲中最为明显。这些弥撒曲大多以一个世俗曲调为定旋律，作曲者在其中大肆发挥炫技的妙笔。在弥撒曲《各音级上的〈武装的人〉》中，若斯坎将这首家喻户晓的15世纪曲调依次移调到六声音阶的各个音级上。在《慈悲经》中它始于C音，在《荣耀经》中始于D音，依次类推。这首弥撒曲也采用了有量卡农的手法。④

若斯坎的弥撒曲显示出16世纪通用的许多技巧和手法。弥撒曲Hercules dux Ferrariae(《费拉拉的赫尔克里斯》)的主题提供了一个“由一个词或一句句子中的元音组成主题”的例子，亦即让每一元音表示六声音阶中一个相应的音节，例如：



这一主题是向 1471—1505 年间封为费拉拉公爵的赫尔克里斯(即埃尔科莱一世)表示敬意的。

模仿弥撒曲 若斯坎的弥撒曲《不幸向我袭来》例示出一种在 16 世纪晚期更为常用的程序。它取材于奥克冈的一首尚松，但不只是把尚松的一个声部，而是所有声部都付之自由幻想和任意扩展。如果一首弥撒曲从早已存在的尚松、弥撒曲或经文歌中借用的不只是一个声部，而是好几个——包括特征性的动机、赋格的陈述和答句，甚至包括总的结构及其音乐实质，那么它就是一首模仿弥撒曲。过去人们往往称它为“滑稽模拟弥撒曲”(parody mass)，这个不雅的名称源自作曲家雅各·帕伊克斯于 1587 年杜撰的 Missa parodia这一很少有人问津的用语。它只表示作曲的手法，而不含贬意。当时，若斯坎的这首弥撒曲可能被称作“模仿《不幸向我袭来》音乐的弥撒曲”。

在模仿弥撒曲中，借用的程度可以大相径庭；更重要的是，处理所借用素材的独创性也可以是天差地远的。一种极端的做法是旧曲填新词，称为“换词歌”(contrafactum)。固定声部采用借来的曲调的“定旋律弥撒曲”(cantus firmus mass)是 15 世纪的典型手法；作为这一手法的引伸，可将借用旋律的一些动机用之于固定声部以外的声部。当选用的范本不再只是一行旋律线而是一个完整的对位声部织体，那就是向模仿弥撒曲走出了决定性的一步。从 14 世纪开始，这种新技术的一些先兆和单独的例子便偶尔散见于弥撒曲音乐中，至 16 世纪初，这一倾向加速发展。地道的模仿弥撒曲不仅在很大程度上借用音乐素材，而且从中推陈出新，特别是把借来的动机结合成新的对位结构，所有声部构成系统的模仿。1520 年左右，它开始取代定旋律弥撒曲而成为最重要的形式。

我们能够理解 16 世纪的作曲家如何像 12 世纪的作曲家一样用尽艺术手法来装饰圣乐旋律并以此表示自己的敬意，但为什么要采用世俗曲调呢？如果他们需要一个单一的主题来赋予一首长的乐曲以音乐的统一性，为什么不用一首素歌或自己创作一个主题？为什么在弥撒曲的庄严词句中搀杂

一些《我的情人》或《武装的人》或别的世俗——甚至是淫秽——尚松中的回忆？从作曲家的观点来看，世俗曲调的好处在于它们提供了组织长的复调进行的框架：它们的音乐轮廓要比素歌的更为显著，和声蕴涵也更为明确。举例来说，《武装的人》之所以盛行不衰，至少一半是由于它的明确的三声部形式和十分平衡的和声。引用世俗曲调还有一个胜于引用素歌的好处，即它们不与某一特定的常规弥撒有任何联系，也不和教会年历中的某一节期有关，因而就使弥撒曲更适合于普遍应用。再说，文艺复兴时期的作曲家并无标新立异之好。标新立异这个概念是后来从19世纪才开始在音乐中变得重要起来的。从前的作曲家喜欢在处理人们喜闻乐见的规范化题材上比高低。

从听者的角度来看，能够在一股难以理解的复杂音响之流中不时听到点滴熟悉的回忆，也是一种乐趣——各个时代的教堂会众无不向往的乐趣。例如，巴伐利亚副首相泽尔德博士在1559年写信给巴伐利亚大公阿尔布雷希特五世，提到他在维也纳听到的一首弥撒曲："它所依据的主题在我耳边回旋，但是我不能一下子就辨认出来。后来，当我把它反复吟哦时，我发现帝国圣堂的乐正（雅各布·瓦埃）的这首弥撒曲所依据的是奥兰多〔·迪·拉索〕的经文歌Tityre tu patulae。"⑤

词与曲　现代人将16世纪初的音乐加以编辑或演出时，最富有挑战性的任务之一就是恰当地配置歌词——将歌词的音节同音乐的音符匹配起来，因为当时手抄的和出版的分谱在这方面大多是不明确的。印刷工人和文士并非总是小心地把一个音节直接放在要唱的那个音符（或一组音符的第一音）下方，也没有像现代的连线那样的符号来表明一个音节要唱多久。相反，一个譬如说三音节的词就写在一个也许包含七八个音符的经过句的下方，或在其大致范围内，这个词显然就是要配上这些音唱的，但这几个音如何分配给这些音节，却是一点暗示也没有。而且，在同一首乐曲的不同抄本或版本中，词的位置很少是一样的。现代的编辑者和乐队指挥，在配置这一时期的合唱曲的歌词时，往往必须求助于首先由乔瓦尼·马里亚·兰弗兰科于1533年，后又由扎利诺于1558年宣布的那些规则，再加上一定数量的猜测和大量音乐常识。

在若斯坎时代的许多声乐作品中，作曲家力求使歌词能为人理解，并
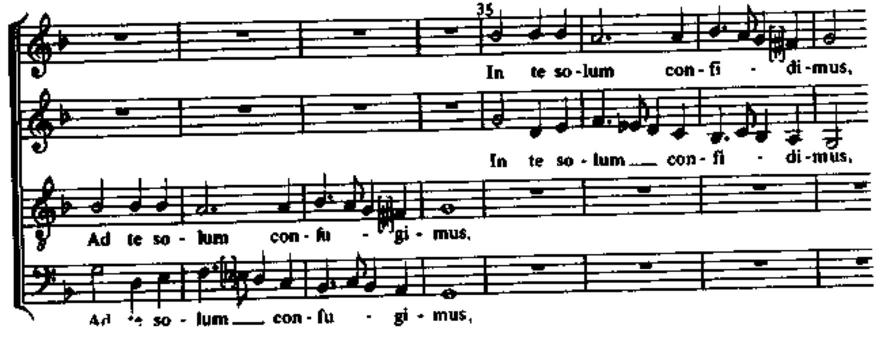
坚持正确地表达歌词的重音，这无疑是受了人文主义的影响，也是受了尚松以及诸如弗罗托拉和劳达赞歌等当时的意大利通俗形式的影响。这与奥克冈和其他早期弗朗科-佛兰德斯作曲家那种极其绚丽的花唱风格截然相反，他们对音乐是如此的全神贯注，情愿把歌词配置的细节完全留给训练有素的歌手去判断。

听了像弗罗托拉或劳达赞歌这一类意大利通俗音乐之后，若斯坎想必是更加注意到简单的“音对音”和声的潜在可能性。

NAWM32 若斯坎·德·普雷，经文歌《Tu solus, qui facis mirabilia》(《你是行奇迹的独一真神》)

这首经文歌可能是仿照意大利风格而写，显然作于若斯坎年轻时代。四声部单一节奏的朗诵式音乐段落与成对声部互相模仿的插段交替出现。主调音乐的段落采用类似后来称之为法索伯顿⑥的技巧，这是一种为诗篇朗诵公式即兴配置和声的手法。这里只采用我们所谓的根音位置和弦，或者，按照历史情况也许应该说，每一个同时发生的音响包含低声部上方的三度音和五度音。在这一乐曲的某些手抄本中，这类和弦的某些系列在其上方标有延长记号，表明时值上的灵活性。在另外一些地方，若斯坎谨慎地遵照语言的重音和节奏，如例 6-7 中所示。在歌词“Ad te solum confugimus, in te solum confidimus”(“我们只向你寻求庇护，我们只对你寄予信赖”)一句处把合唱分成成

例 6-7 若斯坎的经文歌《您是行奇迹的独一真神》



(歌词大意：“我们只向你寻求庇护，我们只对你寄予信赖。”)

对的声部，是这一常用手法的一个特别杰出的例子，当然是由于歌词排比手法的启发而得。

经文歌的第二部分一开始便引用了奥克冈的尚松《D'ung aultre amer》(《我若爱别的神》，NAWM48)中的乐句，这在一定程度上可以用下述事实加以解释：经文歌《你是…独一》在若斯坎的弥撒曲《我若爱别的神》中被用来代替《降福经》。这种替用方式在米兰用得特别多，而若斯坎在直至约1479年以前一直在米兰工作。尚松的乐句和拉丁文歌词结合在一起，强调"若爱别的神〔而不爱基督〕，会令我们大惑不解"(D'ung aultre amer nobis esset fallacia)的情怀。这一隐晦的引证想必曾使像加莱亚佐·马里亚·斯福尔札公爵的那类王公圣堂中的歌者和崇拜者又感到有趣，又感到刺激(斯福尔札公爵对法国尚松曲目是非常熟稔的)。

正如若斯坎在其整个生涯中越来越看得清楚的，给歌词配上意味深长的音乐，要比巧妙地影射、正确理解歌词重音和节奏以及使它们听得出来更为重要。若斯坎之所以特别得到同时代人的称赞，就是因为他煞费苦心使曲和词相配。他在晚期的经文歌中充分运用当时可能有的每一种作曲手法来使人们理解歌词的内涵。
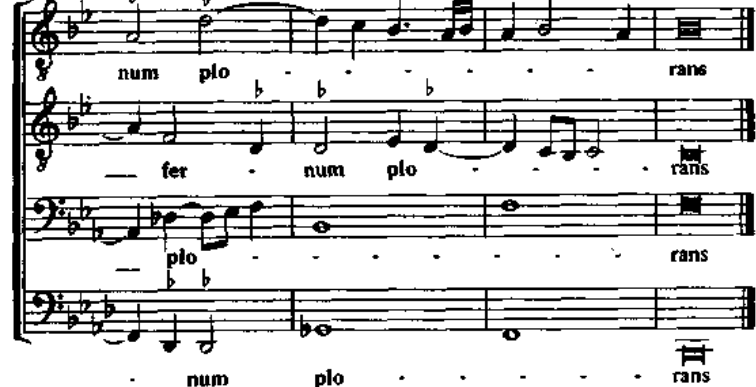
专用音乐(Musica reservata) "使音乐符合歌词的含意，表现每一种不同感情的力量，使歌词所描绘的内容栩栩如生，好像真实地出现在我们眼前……"——这段话摘自一篇著名的音乐论文，⑦论述较晚的一位弗朗科-佛兰德斯作曲家的音乐，也同样适用于若斯坎。作者还补充道："这类音乐称为'专用音乐'。"这一术语(原文musica reservata，字面意义为"留供专用的音乐")好像是在16世纪中期不久后开始使用的，指某些作曲家的一种"新"风格，他们为了要细致而有说服力地反映歌词的内容，以前所未有的程度在音乐中引用变化音体系、调式变化、装饰音以及节奏和织体的对比。它还隐含着一层意思，就是说这类音乐是"专门留供"某一特定保护人的家庭之用的。人们不禁会认为这一做法始于若斯坎，因为他的学生阿德里安·珀蒂·科克利库斯在其《音乐概要》(Compendium musices，纽伦堡，1552)

的序中声称，他创作这一论文的主旨是“使通常称为‘专用音乐’的那种音乐重新为人们所了解”；他说这一艺术他是从若斯坎·德·普雷处学来的。

这一倾向的一个最雄辩的范例是若斯坎的经文歌《我儿押沙龙啊》(歌词的来源之一是《圣经》《撒母耳记》(下)18：33中大卫的哀歌)，据信此曲系为教皇亚历山大六世而作，为了悼念他于1497年被人谋杀的儿子胡安·波尔贾。

全曲将近尾声时，在歌词“但哭着跌倒在坟前”(例6-8)一句处出现一段出色的音画。各声部不仅在旋律上而且在和声上向下进行，音乐历经四个五度(从B♭到G♭)。这表明若斯坎是一位大胆的实验家，因为在16世纪初按规定从来不在这个方向超出E♭的限度，即使是E♭，也是极少用的。

例 6-8　若斯坎：经文歌《我儿押沙龙》
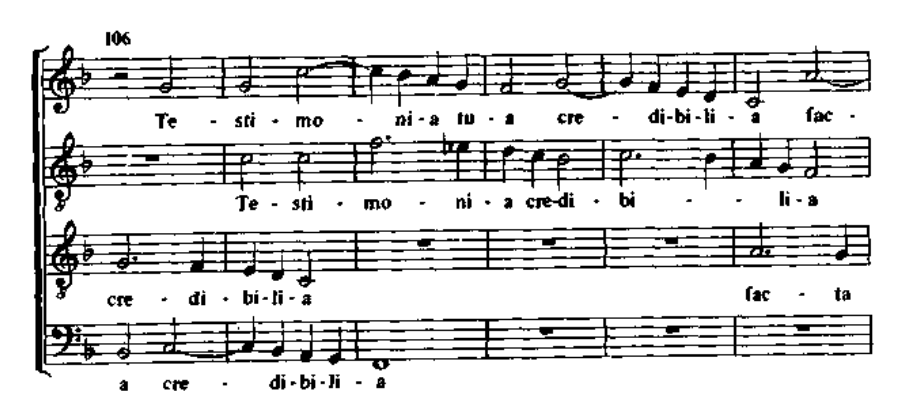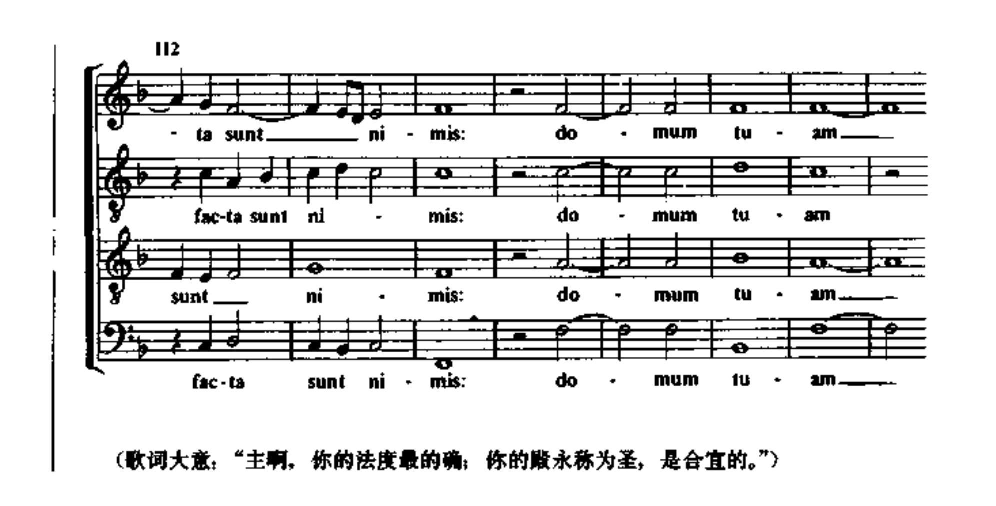


(歌词大意：“但让我哭着下地狱”)

NAWM33 若斯坎·德·普雷：经文歌《Domiuus regnavit》(《耶和华作王》)

有一首晚期作品最充分表明若斯坎是一位交替结构和模仿结构的建筑师，一位圣经歌词的演释者，这就是他为拉丁文诗篇92所作的这首配乐。在这里，若斯坎没有借用别人的旋律，而是让他的音乐本能去适应歌词：适应它的形式、词句和内容。诗篇的交替圣歌传统要求作曲家把唱诗班分成高声部一对和低声部一对，在重要的歌词段落，或是在酝酿结尾时(此时所有声部汇合成一首赋格)，两对声部结合在一起。例如：在歌词Elevaverunt flumina Domine: elevaverunt flumina vocem suam("主啊，大水扬起，大水发声")一段，固定声部唱出一个向上跳进八度的主题，接着由其他声部相隔半小节依次模仿，像波浪似的逐步发展，然后平静下去。在歌词elevaverunt flumina fluctus suis("波涛澎湃")处，音响的波浪重新涌起，仍在同一动机上。在第二部分中，"Testimonia tua credibilia facta sunt nimis: domum tuam decet sanctitudo"("主啊，你的法度最的确；你的殿永称为圣，是合宜的")一节在前半节结束处采用一个完全终止以加强戏剧性，强调"法度"的说服力；接着是半小节的休止，然后剩下的半节以音对音的风格虔诚地吟诵(见例6-9)。

例6-9 若斯坎：经文歌《耶和华作王》





（歌词大意："主啊，你的法度最的确；你的殿永称为圣，是合宜的。"）

奥布雷赫特和若斯坎的几位同时代人

海因里希·伊萨克（约 1450—1517） 出生于佛兰德斯，1484—1492 年间在佛罗伦萨供职于梅迪契家族的"高贵"的洛伦佐手下。1497 年起在维也纳和因斯布鲁克任马克西米连一世的宫廷作曲家。从 1501 直到 1517 年去世为止，大部分时间在佛罗伦萨度过。

伊萨克的风格汲取意大利、法国、德国、佛兰德斯以及荷兰等国的许多音乐影响，因此他的作品比同时代的任何其他作曲家更具有国际特色。他写了大量法文、德文和意大利文歌词的歌曲，还有许多短小的尚松式作品。它们在史料中出现时都没有歌词，因而通常被认为是为器乐重奏所作。在第一次寓居佛罗伦萨期间，他肯定谱写了一些狂欢节歌曲的音乐，供佛罗伦萨节庆季节所特有的喜庆游行或赛会上演唱，特别是狂欢节（就在大斋节之前）和春节（五月一日直至六月二十四日施洗者圣约翰节）期间。一些同业公会出资提供游行中的彩车，彩车上有人演唱为他们的行业作广告的歌曲。

NAWM51 狂欢节之歌《来吧，先生们》

在这个早期的"歌唱广告"中，佛罗伦萨的文士们吹嘘他们服务的

质量。它可能是在节日游行时在文士行会提供的彩车上唱的。六拍子、二拍子和单三拍子节奏之间的交替是舞蹈歌曲的典型手法。各声部一起唱一些音节，只有一处模仿动用三个声部(第5—6小节)。和声总是包含三度和五度或六度，用切分法在终止处(终止干净地结束每一行诗歌)形成不谐和音响。同时出现的B—D—F结合并不用伪音来改正，而是当作谐和音处理。

一些基本上是无名作者创作的狂欢节之歌的简单的和弦式朗诵风格影响了伊萨克所作的德国流行歌曲的配乐，《因斯布鲁克，我必须离开你》便是其中之一。

NAWM52 海因里希·伊萨克，利德:《因斯布鲁克，我必须离开你》

这一旋律的前后两次配乐(52 a和b)说明伊萨克从弗朗科-佛兰德斯风格发展到了充满意大利主调音乐色彩的风格。在前一首配乐中，男高音开始唱出旋律，女低音以卡农形式相随。在这两个声部之外又加上两个流畅的独立声部，一个女高音和一个男低音。伊萨克把这一配乐中的音乐用于他的《Missa carminum》(《歌曲弥撒曲》)中的"Christe"("基督")。

在后一首配乐中(52 b)，旋律由女高音唱，其他声部除开始处有几次貌似模仿的进入外，都是为女高音配和声，每一短句用清晰的休止加以间隔，就像意大利主调合唱曲中那样。这一主调风格日后发展成那种为会众歌唱改编的众赞歌配乐中所采用的织体。这首长期受到人们青睐的作品，其旋律后来配上宗教歌词而成为众所周知的众赞歌《啊，尘世，我现在必须离开你》。

伊萨克的圣乐作品包括约30首常规弥撒的配乐和一套供教会年历中大部分节庆用的根据专用弥撒的礼仪歌词和旋律而作的经文歌(包括许多继叙咏)。虽然这套三卷本的经文歌巨著(它足以与莱奥南和佩罗坦的《奥尔加农大全》媲美)称作《康斯坦茨众赞歌》，但只有第二卷是应康斯坦茨地方的教堂之约而作，第一、三两卷则供哈普斯堡宫廷圣堂用。

其他值得一提的同时代人还有作过许多弥撒曲和经文歌的佛兰德斯作曲家皮埃尔·德·拉·吕(约1460—1518)以及法国人让·穆东(1459—1522)。穆东先在法国担任过一些职务，然后便开始了在路易十二和弗朗西斯一世宫廷圣堂中的长期服务。他被理论家格拉雷安称为若斯坎的"仿效者"之一，所作弥撒曲和经文歌以其流畅的旋律线和各种统一手法的巧妙应用见长。1515年弗朗西斯一世进军意大利期间，穆东在那里度过一些日子，并获得极高评价。还有一个情况具有特殊的历史意义：他是在威尼斯乐派的兴起中起了主要作用的佛兰德斯作曲家阿德里昂·维拉尔特(约1490—1562)的老师(参阅下文第233页以下)。格拉雷安曾指出穆东的声乐写作特别妩媚，说它具有"facili fluentem filo cantum"(线条流畅从容的旋律)的特点。

NAWM34　让·穆东，经文歌：《Noe, noe, psalite》(《圣诞，圣诞，欢唱》)

穆东精通模仿式对位，这一点在这首引人入胜而欢快的圣诞经文歌中无处不明显表现出来。阿卡德尔特根据它而写了一首弥撒曲(见NAWM43中的《慈悲经》和《荣耀经》)，其中每一乐章都以穆东的开始主题为起头，其他素材也几乎全都借自这首经文歌。这首经文歌之所以适用于此类改作，原因在于其曲式的清澈明晰。

歌词中的每一句都在一个模仿段落中加以处理，这种模仿段在当时称作"赋格"。开始的主题先在下方四度(调式的第五音级)，然后又在下方八度和下方八度加四度上得到应答。穆东直到四个声部都陈述了主题以后才用了调式结束音G(调式Ⅰ移高四度)上的完全终止，接着又一直拖到下一乐句结束时才作另一次终止(这次仍在调式结束音上)，虽然两个音乐主题都以模仿手法加以发展，一个是"Jherusalem gaude et letare"("耶路撒冷，欢庆吧，高兴吧")一句，另一个是"quia hodie natus est Salvator mundi"("因为今天救世主诞生")一句；这时赋格的写法已不那么规矩，在后一乐句中一连串进入是按从G到$B^{\flat}$的一次次下行五度进行的。在整首经文歌中，歌词"Noe, noe"("圣诞，圣诞")上的叠歌三次以成对的声部引入(第40—45、91—97、104—109小节)。曲中还显示出另外两种重要的赋格技术：一是调式应答(第

74—76 小节)，其中的C—D—E—F由F—A—B$^\flat$—C回答；另一是二重赋格，其中两个不同主题同时展示(第 85—90 小节)。

若斯坎以后的作曲家越来越多地写作模仿弥撒。雅各布·阿卡德尔特(约 1505—1568，青年时代可能曾师从若斯坎)就写过两首，其中一首取材于穆东的经文歌《Noe, noe》(《圣诞，圣诞》，NAWM34)。拉索和帕莱斯特里那的弥撒曲中有很大一部分属于这种类型。

NAWM43 雅各布·阿卡德尔特，弥撒曲：《Noe, noe》(《圣诞，圣诞》)，《慈悲经》和《荣耀经》

这两个乐章——实际上是这首弥撒曲中的所有乐章——都以穆东的开头(NAWM34)为开头。《慈悲经》的最初 8 小节几乎是逐字逐句地借用，而在《荣耀经》中，由于各声部进入的次序不一样了，因而要求在对位上略作调整。两个乐章的其他素材也几乎全部借自经文歌。《慈悲经》中动机的次序与经文歌相同。《荣耀经》的歌词篇幅较大，阿卡德尔特不得不采用新的素材，例如在“Laudamus te”(“我们赞美你”)处(第 13 小节)，并打乱动机的次序。于是，穆东在歌词“et elevamini(“开启”)处的主题(第 74 小节)在弥撒曲中用在“Domine Deus”(“上帝天主”，第 32 小节)处，要比“Jacet in praesepio”(“他睡在马槽中”)主题(穆东的第 53 小节，弥撒曲的第 40 小节)早出现。第二次《慈悲经》显然以叠歌“Noe, noe”(“圣诞、圣诞”)的音乐开始，但《荣耀经》中却不见这一叠歌。正如模仿弥撒曲中所司空见惯的，经文歌的最后几小节被用于《慈悲经》的最后几小节(第 22—25 小节)。

---

① 焦塞弗·扎利诺《和声规范》第四部分《论调式》(1558)。

② 在奥利弗·斯特伦克的《音乐史资料选编》和安德鲁·巴克的《希腊音乐论文集：1，音乐家及其艺术》(1984)中收有这些论著的选段。

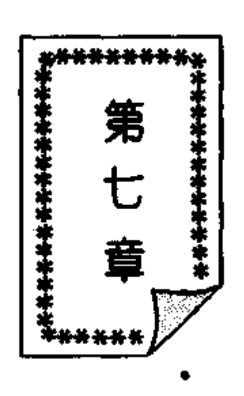
③ 收于HAM91。

④ 见HAM89中所收这一《羔羊经》。

⑤ 引自《新格罗夫辞典》中刘易斯·洛克伍德所撰《弥撒曲》II，7（卷11，p.787）。拉索是慕尼黑巴伐利亚宫廷唱诗班指挥。

⑥ 法索伯顿(falsobordone)和福布尔东（fauxbourdon）都是在素歌圣咏上即兴创作复调音乐的手法。这两个术语的原文虽然词属同根，但却源自两个不同传统。法索伯顿主要由根音位置的三和弦构成，为高声部的吟诵音配置和声，在意大利和西班牙专门用于诗篇歌、圣母尊主颂和哀歌。福布尔东是北方国家所用的一种技巧，专门用于赞美诗，其中的圣咏伴以六度和三度，终止处铺展为八度和五度。

⑦ 作者为塞缪尔·奎克尔贝格，转引自沃尔夫冈·伯蒂歇尔所著《奥兰多·迪·拉索》一书。这里指的是拉索的《忏悔诗篇歌》（大约作于1560年，1584年出版）。奎克尔贝格为荷兰学者兼医生，寓居慕尼黑宫廷。这段描写作于1565年。



16 世纪的新趋势

1520—1550 年的
弗朗科-佛兰德斯一代

1520 至 1550 这 30 年间音乐表现手法日趋纷繁。在各国，声乐曲的新类型、新曲式开始逐步改变弗朗科-佛兰德斯大师们一统天下的世界性风格。器乐的数量日益增多，其重要性也不断加强。在北方，若斯坎之后的一代人也受到这些变化的影响。那些寓居国外的，特别是住在意大利和德国南部的人，由于接触移居国的乐汇理所当然地受到影响。

有一段时期教会音乐抵制这些变化，某些作曲家甚至倾向于恢复到奥克冈的连续不断的对位风格，仿佛是在反对奥布雷赫特和若斯坎的具有高度个性的大胆试验。然而，即使那些保守的作曲家也几乎全部抛弃了古老乐派的准则和类似的手法。在弥撒曲中模仿各种复调模式——模仿弥撒曲——逐步取代了用一个定旋律的陈旧技巧。圣咏旋律仍普遍用作弥撒曲和经文歌的主题，但总的说来对它们的处理相当自由。作曲家开始写五声部、六声部的经文歌和弥撒曲，不再用早先的标准四声部。

尼古拉·贡贝尔　1520—1550 这一时期的北方经文歌风格可以用尼古拉·贡贝尔（约 1495—约 1556）的作品来举例说明，据说贡贝尔是若斯坎的学生，在查理五世宫中小教堂内任职，曾随皇帝多次出巡，在维也纳、马德里、布鲁塞尔工作。《Super flumina Babilonis（巴比伦河上）》① 例示了他对于经文歌的处理法（现存 160 多首他的经文歌）。其中有连续的一系列

模仿句加上互相扣结的终止式。一个采用三拍子和福布尔东和声的短短的对比性段落打断了这一进行，显然是歌词"Quomodo cantabimus canticum Domini in Terra aliena"（在陌生的土地上我们如何唱上帝之歌?）促使他应用这种陈旧风格。总的织体流畅而且始终密集，休止不多，大多数不协和音程都小心地加以准备和解决。这样的风格与若斯坎的许多作品相比似乎不够戏剧性，但是这首音乐对于歌词的节奏和总情绪却不乏敏锐的感觉。

雅科布斯·克莱门斯 这时期的另一位重要佛兰德斯作曲家是雅科布斯·克莱门斯(约1510—约1556)，不知何故人称"克莱门斯·农·帕帕"。他在布鲁日及荷兰的多所教堂内工作。作品有尚松、15部弥撒曲、200多首经文歌、4册荷兰语歌词的《佛兰德斯格律诗篇集》，用简单的三声部复调和通俗曲调写成。克莱门斯的弥撒曲全部以复调模式为基础，只有一部除外。他的经文歌和贡贝尔的在风格上相似，只不过乐句更为清晰易辨，旋律动机按照歌词的意义更为细致地塑造，通过终止和旋律轮廓而加强对于调式清晰度的注意。

路德维希·森夫尔 路德维希·森夫尔(约1486—1542或1543)是伊萨克的瑞士学生，他主要在慕尼黑的巴伐利亚宫廷内工作，所作弥撒曲和经文歌风格相当保守，和当时在德国的大多数作曲家一样。然而森夫尔的主要成就是在其他领域；他创作了许多德国世俗歌曲和供路德教派用的德文歌词宗教音乐。

阿德里昂·维拉尔特 阿德里昂·维拉尔特与贡贝尔、克莱门斯、森夫尔的保守适成对比，他是一位创新者，使歌词与音乐更为融洽协调，并参与试验正处于新发展锋芒阶段的变音体系和节奏。维拉尔特于1490年前后出生于佛兰德斯，在巴黎师从穆东学习作曲。记录证明1515年前他在罗马在红衣主教伊波利托一世处供职。维拉尔特在费拉拉和米兰先后担任不同职务后，于1527年被任命为威尼斯圣马可教堂乐正。他在该地指挥、创作、并训练了为数众多的杰出音乐家，他的声誉和影响通过他们传遍意大利，他一直在威尼斯直至1562年去世。他的高徒中有扎利诺、奇普利阿诺·

德·罗勒、尼古拉·维森蒂诺、安德列亚·加布里埃利、孔斯坦佐·波尔塔。

维拉尔特的作品主要是宗教音乐，其中歌词决定音乐形式的每一方面。他是最早坚持歌词音节要精确地印在音符下方并严密注意拉丁文发音中重音的人之一。我们可以推断他的学生扎利诺所定的填写歌词的规则是基于他的实践和教导。②

NAWM 35 阿德里昂·维拉尔特，经文歌：《O crux, splendidior cunctis astris (啊十字架，光辉地照耀着)》
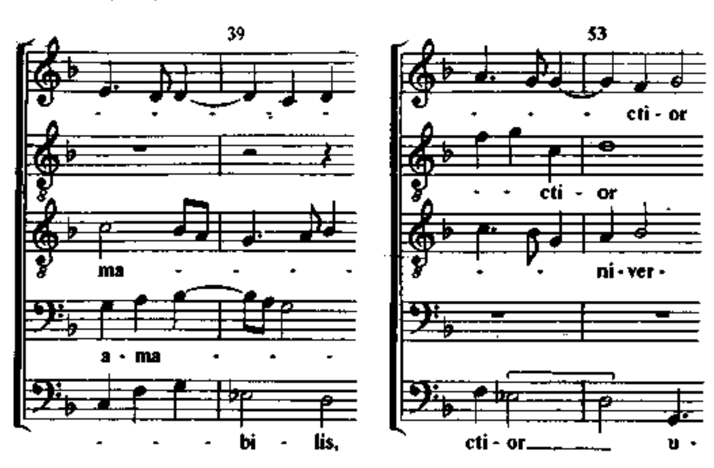
这一交替圣歌供圣十字架发现节第一晚课用，其中音乐段落按照歌词的重音、修辞和标点而小心布局。维拉尔特所遵守的规则包括以下各点：绝对不得用休止符来中断声乐线条范围内的一个词或乐思，在一个歌词单位未唱完之前绝对不能在一个声部中形成终止式，要把强终止式推迟，用在歌词的一个主要段落结束时。在这首交替圣歌中他避免用大六度进行到八度和低音部上行四度或下行五度的完全终止，除非在重要的歌词结尾时，如"O crux, splendidior cunctis astris, mundo celebris"(啊，十字架光辉地照耀着，世界闻名)(完全终止，小节 20)，"hominibus multum amabilis"(为人类所热爱)(完全终止，小节 41)，"sanctior universis"(比万物圣洁)(完全终止，小节 58)等等。次要的休止点可以用较弱的终止式，如低声部下行半音，高声部上行全音的弗里几亚终止式(小节 80)或变格终止(小节 59)。
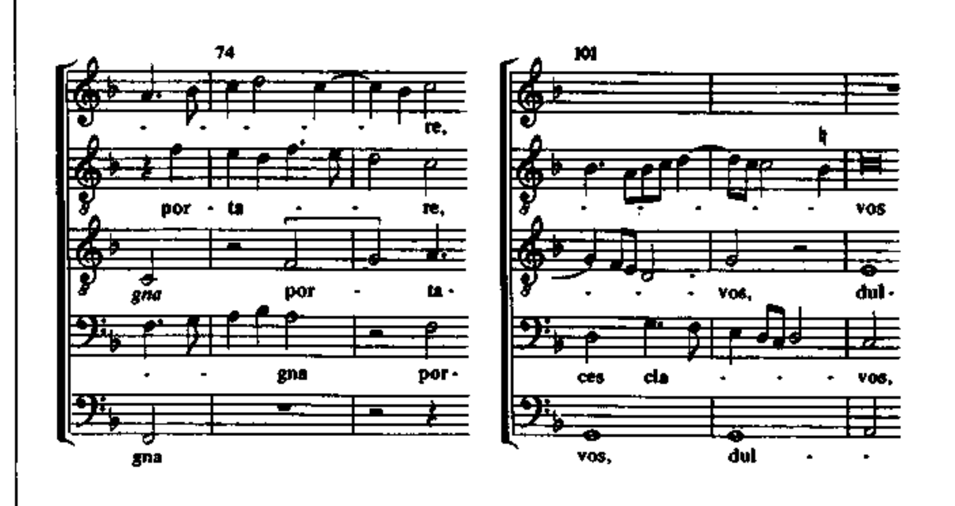
这种布局法的关键是采用闪避终止式(evaded cadence)的技巧。扎利诺专门写了一章来说明这种手法，③ 他说这是在"众声部造成导致完全终止的印象，然而却转向另一方向"时所出现的现象。这样的准备模式几乎总包含一个留音，紧接着是闪避，它使得音乐可以有许多发音吐字点，从而有助于对位的清晰度；然而它没有上一代的模仿式乐曲中那种连续不断的休止点，而同时也没有诸如贡贝尔音乐中的没完没了的无接合缝的进行。采用闪避终止的手法时也允许其他声部在一两个声部结束之后继续用一个短句进行模仿，使每个声部形成具有开始、中段和结尾的长弧线。谱例 7-1 a是这首经文歌中的几个闪避终止。

在大部分这样的闪避终止中复调终止式的结构框架——从大六度进行到八度——仍然存在，但是其他声部的进行方式减弱了结构性声部的终了性质。有时这种闪避进行就是迫使六度成为小六度，如谱例 7-1 b 所示。维拉尔特在他希望突出重要收束的地方，故意积累紧密的模仿，层出不穷的留音和具有关键作用的不协和音程，如例 7-1 b第一部分的结尾所示。
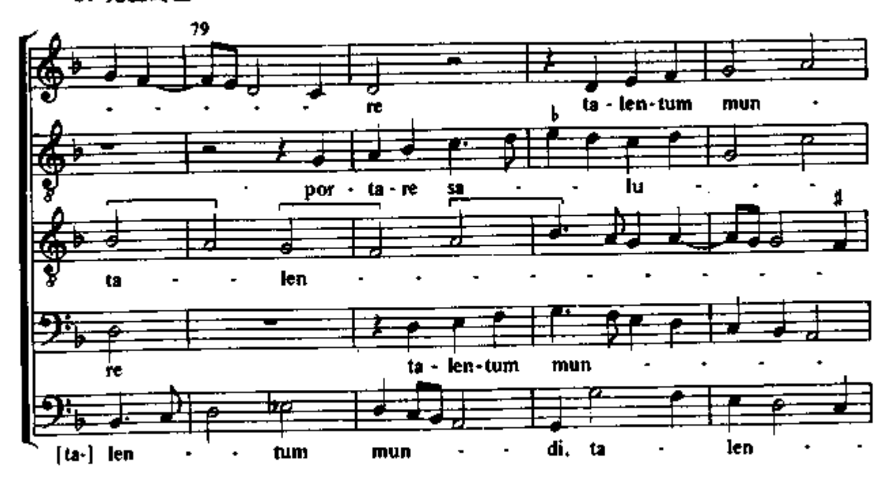
例 7-1　阿德里昂·维拉尔特，《啊，十字架光辉地照耀着》

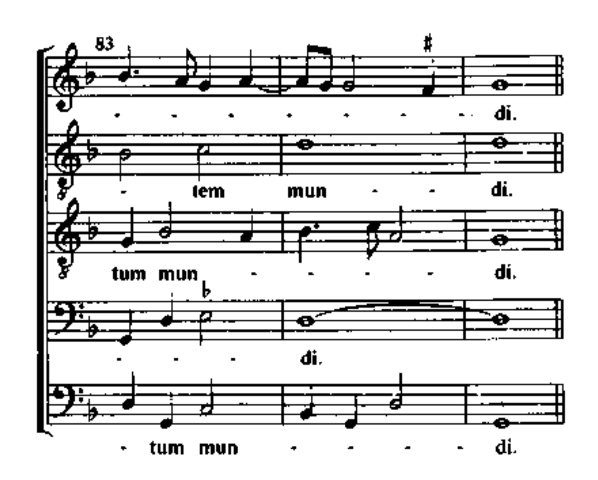
a. 闪避终止
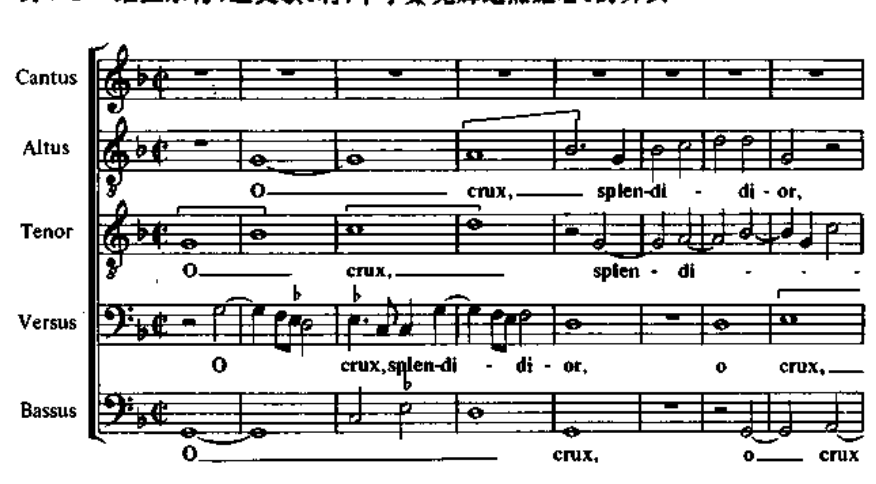










虽然《啊，十字架》通篇以素歌交替圣歌为基础（见NAWM 35 或《通用本》1453），但是它不像从前的定旋律程序那样，有一个声部居垄断地位，也不像维拉尔特的某些早期经文歌那样以二声部卡农的形式出现；在这首出版于1550年的作品中，素歌片段被用作模仿式发展的主题材料，用得极其自由，不像维拉尔特的老师穆东所作的《Noe, noe》（圣诞颂歌）（NAWM 34）中那样拘泥于赋格的形式程序。

当复调中的调式特性趋向于被伪音削弱时如何保持它，这是早期文艺复兴作曲家们所面临的一个难题，他们墨守成规，把调式看作通向基督教传统的纽带，看作通往据说在古代曾产生的效果的大道。但是很少有人能像维拉尔特那样捕捉到调式的精髓。在《啊，十字架》中

他采用了素歌的调式I，但是用加一个降号的手法把它移高一个四度。他在所有声部的开始旋律中突出调式I典型的五度和四度"式样"，就是上行五度G—D（在这一调性中是全音—半音—全音—全音的式样）和四度D—G（全音—半音—全音）（谱例7-2）。他进一步设法使每个完全终止——即前面指出过作为标志主要分句点之用的那些——都结束在G上。扎利诺认为维拉尔特已经到达顶峰，臻于尽善尽美之境，维拉尔特的方式是创作宗教音乐的唯一正确方式，这种看法是有根据的。

例7-2　维拉尔特，经文歌《啊，十字架光辉地照耀着》的开头



（歌词大意：啊，闻名世界的十字架，光彩夺目，所有的星星都黯然失色。）

民族风格的兴起

意大利　虽然弗朗科-佛兰德斯作曲家在16世纪初期散居西欧各地，他们的乐汇是一种共同的国际音乐语言，但每个国家仍有各自特色鲜明的音乐，与北方人的深奥的艺术相比，多数人当然更为熟悉它，也许更为深入地欣赏它。在16世纪的进程中，这些各式各样的民族乐汇逐渐崛起，最终导致那种一统天下的风格在各种程度上起了变化。这一过程在意大利最为明显。佛兰德斯人阿德里昂·维拉尔特及其信徒在威尼斯的地位生动地

说明了在这个国家里音乐领导权从外国人手中转到本国人手中。1515年前后维拉尔特来到意大利，1527年被任命为威尼斯圣马可教堂乐正，这是意大利最显赫的音乐职位。维拉尔特的许多意大利学生中有安德烈亚·加布里埃利(约1520—1586)，他后来在圣马可教堂历任各种职务，他的学生和侄子乔瓦尼·加布里埃利(约1553—1612)成为他那一辈中最负盛名的威尼斯作曲家。1609年一位颇有前途的德国年轻作曲家海因里希·许茨来到威尼斯师从乔瓦尼·加布里埃利学习。于是在不到一个世纪的时间内意大利取代了法国、佛兰德斯、荷兰而成为欧洲音乐生活的中心，这样的首要地位延续200年之久。在所有欧洲国家中，16世纪初对佛兰德斯和荷兰的音乐上的依赖至17世纪初转变为对意大利的依赖；但是与此同时每个国家也发展了自己的民族方向。

弗罗托拉 彼得鲁奇于1501年开始在威尼斯印刷乐谱时，他印的是尚松、弥撒曲和经文歌；但是以后，从1504至1514年他出版了不少于11集的意大利分节歌曲，按照音节配成四声部乐曲，有明显的节奏型、简单的自然音体系和声，明确的主调音乐风格，旋律在高声部中。这样的歌曲就叫做弗罗托拉，这术语是一种类别总称，它包括许多分支类型，有些有固定的曲式，如巴泽莱塔(barzelletta)、卡皮托洛(capitolo)、三行诗(terza rima)、斯特兰博托(strambotto)等，也有不拘一格的如坎佐内(canzone)。

NAWM 55 马尔科·卡拉，弗罗托拉《Io non compro più speranza(我不再期望)》。

这是一首失恋者的轻松的诉怨，收在彼得鲁奇的第一卷之中。琉特琴符号谱的一小节4拍划分法有时会使一小节6拍的舞曲节奏不清楚，使它时而成为两拍一组，时而成为三拍一组，形成了整个16世纪流行的坎佐内典型的以及后来17世纪单声部歌曲所采用的赫米奥拉比例。和声配置法几乎全部是在低声部诸音上(按照现代的分析术语称为和弦的根音)构成和弦，这一和声风格对于16世纪在意大利所创作的音乐(无论是本国人还是外国人创作的)有其深远的意义。

15世纪末16世纪初弗罗托拉风靡一时。通常的表演方式可能是用人声唱出高声部，器乐演奏其他声部作为伴奏。1509、1511和20年代弗朗奇斯科·博西年西斯出版了不同作曲家的大量改编成人声和琉特琴曲的弗罗托拉，保存原曲的声乐部分，但通常略掉一个内声部。因此独唱者可以相当自由地对待记写的音符，在一个或几个主要终止式上作即兴式花腔发挥。

虽然弗罗托拉的音乐简单，它们的许多爱情和讽刺歌词随心所欲，不受约束，但是弗罗托拉不是通俗歌曲，也不是民歌；它们的活动地盘是意大利宫廷，特别是曼图亚、费拉拉和乌尔比诺宫廷。主要的作曲家是意大利人，虽然住在意大利的北方人也写了一些。弗罗托拉作为意大利牧歌的先行者而在历史上有其重要性，它对于在16世纪20年代渐露端倪的法国尚松的风格有着微妙的影响。

劳达赞歌 弗罗托拉的宗教对应曲是复调的劳达赞歌，它是一种通俗的非教仪的奉献歌曲（参阅第84页关于单声部劳达赞歌的说明），歌词有时是意大利文，有时是拉丁文；配以4声部音乐，旋律往往取自世俗音乐。彼得鲁奇于1507和1508年出版了两册劳达赞歌。劳达赞歌多半在半公开的祈祷集会上唱，或者是无伴奏合唱，或者用乐器演奏下面3个声部。劳达赞歌和弗罗托拉一样，多半是按音节配乐的主调音乐风格，节奏正规，旋律基本上总是位于最高声部。它们的和声配置虽简单，却往往具有惊人的表现力。劳达赞歌虽然在情调上和作用上与教仪音乐有关，但它很少引用格里高利主题，也没有显示出许多弗朗科-佛兰德斯教会风格的痕迹。相反地，在意大利的荷兰人肯定从劳达赞歌和弗罗托拉中认识到主调音乐写作和简单的按歌词音节配曲效果奇佳；16世纪末的许多作曲家（如帕莱斯特里那、维托利亚）的音乐中的朗诵段落可能部分得归功于劳达赞歌传统。
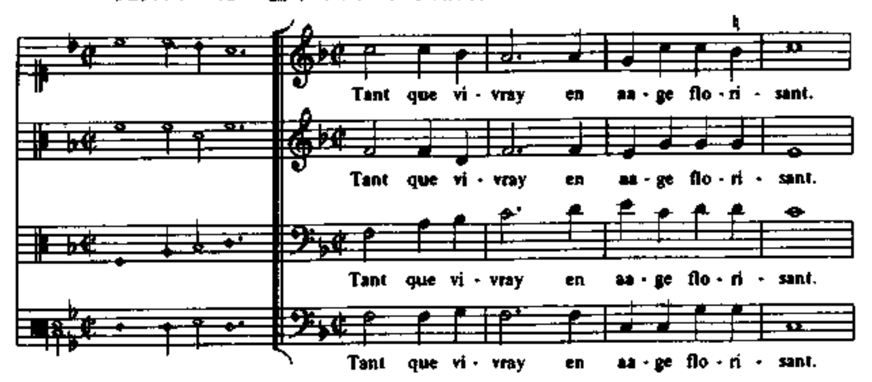
法国　法国新尚松 尚松的歌词总是法文的，就像弥撒曲的歌词总是拉丁文的那样。虽然16世纪初的法国弥撒曲和经文歌作曲家仍继续用和国际风格相去不远的形式创作，这一时期以及弗朗西斯一世的漫长统治时期内的尚松作曲家却发展了一种在歌词和音乐方面都更具有鲜明民族特色的尚松。

第一位法国音乐出版商皮埃尔·阿泰尼昂的出版物中就有这样的作品，他在1528—1552年间在巴黎出版了50多集尚松，总共约1500首。其他出版商纷纷步阿泰尼昂的后尘。16世纪在法国和意大利出版了几百首改编成琉特琴曲的尚松和改编成独唱和琉特琴伴奏曲的尚松，这足以证明尚松之盛行。

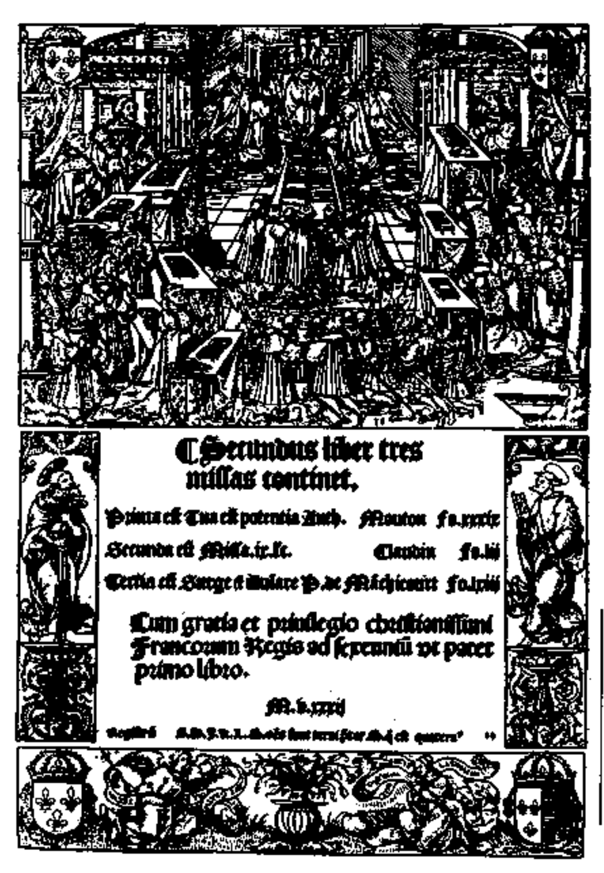
NAWM 53 克劳丹·德·塞尔米西，尚松：《Tant que vivray（只要活着）》

像在弗罗托拉中一样，它的旋律也是在最高声部，和声由三度和五度组成，偶而应用六度。终止式处不用切分音，而是那个构成不协和音程的音，如小节3的c''，在下拍上重现，造成"倚音"效果。每行歌词的结尾用一个较长的音或重复音来断开，因此清晰地表达出诗歌的形式。

例7-3 克劳丹·德·塞尔米西，《只要活着》



（歌词大意：只要我活着，我将通过行为、言语、歌曲、谐和音调来为强大的爱情之王服务。）



皮埃尔·阿泰尼昂出版的7卷弥撒曲(1532年于巴黎)的第2卷的扉页。其中有穆东、克劳丹·德·塞尔米西、皮埃尔·德·芒希库尔所作的弥撒曲。中间的歌唱者看着一本大的唱诗班歌本在吟唱素歌。

阿泰尼昂的最早曲集中的曲型尚松在许多方面与意大利弗罗托拉和狂欢节歌曲相似。它们是轻松、快速、节奏强烈的四声部歌曲，按音节谱曲，重复音很多，多半是两拍子，偶尔有三拍子的段落，大部分是主调音乐的，主要旋律在最高声部，但不排除短的模仿点子(point of imitation)。它们有起迄分明的短小段落，这些段落通常都得到重复，从而形成易于掌握的模式，如aabc或abca。歌词包罗万象，诗节形式和题材范围相当广，一个备受喜爱的题材是谈情说爱的情景，诗人可借以作各式各样令人心旷神怡的评论和模棱两可的影射。谱例7-3是克劳丹·德·塞尔米西(约1490—1562)所作的一首尚松的开头。(全曲见NAWM 53)

阿泰尼昂的第一集中的两位主要尚松作曲家是塞尔米西和克莱芒·雅内坎(约1485—约1560)。雅内坎的描绘性尚松特别有名，它与14世纪的意大利狩猎曲不无相似之处，其中也有鸟鸣、街头叫卖声等等。雅内坎的描绘性尚松中最有名的一首名为《战争(La Guerre)》，相传所描写的是马里尼亚诺战役(1515)；它是16世纪及其后的不可胜数的“战争”乐曲的鼻祖。另外一首《鸟语》④具有明显的幽默含意，充满声乐颤音和鸣啭。

较晚的弗朗科-佛兰德斯尚松　除巴黎的阿泰尼昂和其他人外，16世纪上半叶的主要尚松出版商有里昂的雅克·莫德内(1532—1560的出版物)和安特卫普的蒂尔曼·苏萨托(共出14集，1543—1555)。在安特卫普出版的尚松大部分是弗朗科-佛兰德斯作曲家所作，主要有贡贝尔、克莱门斯·农·帕帕、皮埃尔·德·芒希库尔(卒于1564)，托马·克雷克基隆(卒于1557年)。他们的尚松一般比巴黎作曲家所写的略多一些对位，织体比较丰满、花腔线条较多，节奏拍子不那么明显。实际上这些人继承着古老的尚松传统，然而受到法国榜样的影响而趋向更为主调音乐化的风格。

德国　复调的发展在德国比在西欧其他国家迟。整个14世纪恋诗歌手的单声部艺术在德国各宫廷内盛极一时，约自1450年起，特别是整个16世纪，城镇中名歌手的演唱兴起。约自1530年起在德国开始听到弗朗科-佛兰德斯作曲家的作品。

德国利德　随着繁华的商业城市社区的兴起，出现了一种特色鲜明的德国复调利德(歌曲)。1455—1460年的《洛査默歌集》是德国复调歌曲的最早曲集之一，其中有单声部旋律也有3声部的谱曲，主要旋律在男高音声部中。在1480年前后的《格罗高尔歌集》中也可见到相似的3声部谱曲，旋律有时在最高声部。

利德作曲家们把德国旋律素材与保守的谱曲法以及源自弗朗科-佛兰德斯传统的对位技巧巧妙地结合起来。第一批真正的复调利德大师是伊萨克和他的同时代人海因里希·芬克(1445—1527)、保罗·霍夫海默(1459—1537)，后者是马克西米连皇帝的宫廷管风琴师(参阅关于伊萨克为利德《因斯布鲁克，我不得不离开你》的两种谱曲的讨论〔NAWM 52 a和b〕)。

NAWM 50　利德：《我们祈求圣灵》

此曲被用在路德教派礼拜仪式中，有时接在使徒书信之后取代升阶经。它是一种轻柔赞歌(Leise)，因为它结束时在一次“天主矜怜我等”歌词上谱以花腔。歌曲本身的旋律按音节谱以长音，这种方式后来

成为新教众赞歌的典型特征。男高音声部(中间声部)与曲调相对形成较快的对位，低声部则作为节奏上及和声上的填充物。

路德维希·森夫尔的利德已臻于艺术完美的境界，他的一些利德除歌词的语言外在各方面都是成熟的荷兰型经文歌，也是这种风格的最妩媚动听的范例。⑤森夫尔还根据民歌式吟诵曲调创作了许多短小的歌曲，充满如画的或幽默的情调，然而却总是流露出某种尘世的、严肃的德国特征。

16世纪上半叶德国利德曲集继续出版，主要在当时德国文化的领导中心纽伦堡。1550年后德国人的兴趣转向意大利牧歌和维拉内拉；其结果是利德的重要性减弱或是呈现出意大利化的特点。然而与此同时它也为路德教派的众赞歌或赞美诗提供了音乐模式和大量音乐素材。

集腋曲 集腋曲(quodlibet，字面意义为“随心所欲”)多半在德国创作，它是一首由各种各样歌曲或歌曲片段串连而成的乐曲，其目的显然是为了把各种歌词荒诞而不协调地混合在一起。然而许多集腋曲的音乐感是健康的甚至十分艺术化的。这一时期在德国还有另一种次要体裁，即古典拉丁文诗歌(如贺拉斯的《颂歌》)的谱曲，它是人文学科研究的产物。这些乐曲以严格的朗诵风格写成，节奏是长短时值的结合，和古典格律学规则所决定的诗歌的长短音节精确相符；它们有时用来作为学校中古典文学课的辅助教材。

西班牙 到15世纪末勃艮第作曲家和弗朗科-佛兰德斯作曲家的作品在西班牙已广为人知并得到演唱；与此同时一个写作复调的民族乐派也正在崛起，和在德国一样，它吸收了一些通俗的要素，在一段长时间内坚持抵制外来影响。临近15世纪结束时西班牙世俗复调音乐中的主要体裁是比良西科(villancico)，它可说是意大利弗罗托拉在西班牙的翻版。比良西科是一首短短的分节歌加上叠歌，典型的格局是aBccaB，它的主要旋律在最高声部，可能是供独唱者加两三件乐器伴奏之用。它们被收入歌集(cancioneros)中，也有许多首是作为琉特琴伴奏的独唱曲而出版的。16世纪初的著名诗人兼作曲家胡安·德尔·恩西纳(1469—1529)所作田园剧往往以一首比良西科作为结束。17和18世纪出现了一些精致得多的，根据宗教歌

词的独唱及合唱比良西科。

像 15 世纪末 16 世纪初整个欧洲大陆的宗教复调音乐一样，西班牙宗教复调音乐也深受弗朗科-佛兰德斯作曲家的影响。贡贝尔、芒希库尔、克雷克基隆等人都曾不时地在西班牙工作过；这一时期的西班牙手稿中就有这几位大师的许多作品。然而在外来技巧的基本框架之内，西班牙宗教音乐的特点是旋律特别庄重，对位花招应用适度，宗教情感的表达又热情强烈。这些特征可以在克里斯托瓦尔·德·莫拉莱斯(约 1500—1553)的经文歌《让我们悔过自新》中听到，他是 16 世纪初最杰出的西班牙作曲家，1535—1545 年作为教皇小教堂的一员定居罗马，在此期间在意大利享有盛誉。

莫拉莱斯是 16 世纪为数众多的西班牙作曲家中的一位；这些作曲家有的一生在祖国工作，有的则像莫拉莱斯和维托利亚一样，与罗马教会的音乐密切相关。16 世纪中期之后，传统的弗朗科-佛兰德斯技巧逐渐融入宗教音乐和世俗音乐的新风格，一种在很大程度上决定于民族特征的风格中，在德国和意大利是这样，在西班牙也是如此。

NAWM 36 克里斯托瓦尔·德·莫拉莱斯，经文歌：《Emendemus in melius(让我们悔过自新)》

《让我们悔过自新》是一首忏悔经文歌(在圣灰星期三的仪式上这句歌词作为应答词而出现)。莫拉莱斯加用了一个在音乐上和织体上和另外 4 个声部不相干的第 5 声部，以加强经文歌的情绪，它反复宣称“人们啊，要记住你们是尘埃并将回归尘埃”。在那一天的弥撒仪式上，神甫把灰放在每个信徒的前额上时他就说这些话。每次重复这样做时音乐都由一固定音型的旋律表示，可以听到这一旋律在调式的末一个音(E)和五度音(A)上轮流开始和结束。其他声部与这一森严的提醒词句相对，唱着一首对位如蛛网般密集的忏悔和求恕祷文。唯一正式的赋格写作是开始处的成对的进入，虽然一些内声部的歌词短句是用模仿处理的。只有在歌词“Subito praeocupati die mortis”(突然地，在死亡之日)处(小节 27)出人意料地转为单一节奏的朗诵织体。另外一个戏剧性的姿态是在歌词“Attende”(注意)处(小节 69)的八度和小六度跳动。虽然时常有和声终止式，其中许多是闪避终止，然而节奏运

动始终如一。

东欧　东欧各国在不同时期以不同程度参与了中世纪末期和文艺复兴时期的总的音乐发展。就天主教音乐而言，它也以西方圣咏为基础，其范例在早至11、12世纪的东方手稿中可以见到。外来因素在各处都与本地的通俗传统交相混杂；继叙咏、附加段和教仪戏剧的旋律经过改编而用于演唱本地方言的歌词。这些影响来自在东方皇室宫廷中服务的西方作曲家和在德国、法国，或意大利受教育的东欧音乐家。在查理四世(1347—1378)统治时期，当代的弗朗科-佛兰德斯音乐在波希米亚广为人知。波兰复调音乐的最早范例始于13世纪。拉多姆的尼古拉斯(活跃于1420—1440)是克拉科夫的宫廷羽管键琴演奏家和经文歌作曲家，他是最早应用术语“福布尔东”的另一种形式per bordanum(用布尔东)来指导歌唱者的人之一。到16世纪波兰和波希米亚作曲家除创作供琉特琴、管风琴和器乐重奏用的乐曲外也创作尚松、弥撒曲和经文歌。这一时期的波兰管风琴记谱法尤为重要。天主教音乐的主要作曲家有波兰的索莫图尔的瓦茨拉夫(约1520—约1567)和波希米亚的雅各布·“加卢斯”·汉德尔(1550—1591)。

影响英国教会音乐的事件	
1509—1547　亨利八世在位。 1532　亨利八世与教皇决裂。 1539　英语圣经正式通过。 1547—1553　爱德华六世在位。 1549　公祷书正式发行。 1552　公祷书第二册发行。 1553—1558　玛丽一世在位。 恢复拉丁礼仪以及与罗马的联系。 1558—1603　伊莉莎白一世在位。 重建英国教会。 1587　玛丽·斯图尔斯(天主教的)被	处决。 1603—1625　詹姆斯一世(苏格兰的詹姆斯六世)在位。 “詹姆斯一世时期” 1625—1648　查理一世在位。 1648　英伦三岛共和国。 1649　查理一世被处决。 1653　奥立佛·克伦威尔解散议会；清教徒专政。 1660　查理二世，君主政体复辟。

英国　在玫瑰战争(1455—1485)的动乱时期英国的音乐创作衰退；亨利七世在位(1485—1509)时开始复兴，那时英国作曲家似乎相对地与外界隔绝。当时欧洲大陆音乐的发展他们是知道的，但是直到1510年才有弗朗科-佛兰德斯音乐家来到英国；新的连续不断的模仿对位风格虽然得到采用但却进展不快。除了早期的零星例子外，这种风格约在1540年以后的诗篇谱曲和经文歌中才最早得到系统的应用。与此同时，本国的世俗音乐创作仍在继续。亨利七世和亨利八世(1509—1547年在位)统治时期的手稿展示了反映宫廷生活各个方面的三声部和四声部歌曲和器乐曲的多姿多采，显然这一时期的英国宫廷丝毫不排斥通俗因素。

NAWM 47　威廉·科尼什，主调合唱曲：《我的爱人她在哀悼》

首先在低声部中听到的曲调可能是原先就有的。虽然男高音声部似乎与低声部相对在唱一首卡农，但实际上，正如在欧洲大陆上的歌曲改编曲那样，曲调位于男高音声部，其上方和下方有复调线条。这里的伴奏声部对比起来显然是声乐化的，它们为终止式提供了精美的即兴装饰音型。

现存的15世纪末16世纪初英国复调音乐大多是宗教音乐，主要有弥撒曲、圣母颂歌和许愿交替圣歌。其中许多作品都表明英国人偏爱更丰满的5个或6个声部的音响，而不倾向于当时欧洲大陆音乐更常见的4声部模仿织体。与此相关的是明显存在着一种强烈感情，要求音乐的和声幅度，要求通过应用形成对比的声部组来取得音响上的丰富多采。在16世纪的英国自始至终坚持不变的一种独特做法是在歌词的一个音节上谱以长长的花腔经过句，这是一种自由的元音唱法，它往往用于经文歌的尾声部分，从尾声中源源流出异常婉转而且表情丰富的经过句。

16世纪初的两个主要英国作曲家是小威廉·科尼什(约1465—1523)和罗伯特·费尔法克斯(约1464—1521)，前者以创作世俗歌曲和经文歌而享誉，后者主要以创作弥撒曲和其他宗教作品著称。伊顿唱诗班歌本中有他们的代表作，有人认为这是现存的最最美妙动听的英国音乐手稿(虽然只是一部分)。它汇编于1490年前后至1502年间，供伊顿公学用，原来收有67

首纪念圣母马利亚的交替圣歌，按照公学法规用于每日的特定礼拜仪式。

这一时期最伟大的英国音乐家毫无疑问是约翰·塔弗纳(约1490—1545)，他的一生中有4年是在后来成为基督教堂的牛津学院内任唱诗班指挥，当时教堂有一个40人的大型唱诗班。塔弗纳的节日弥撒曲和圣母颂歌多半用16世纪早期丰满华丽的英国风格写成，偶尔有模进式段落并应用了一些模仿。他的弥撒曲《西风》是16世纪英国作曲家根据这一曲调所写的3部作品之一；这3部作品的奇特之处在于它们不按照传统方式处理定旋律，而是把它写成一系列变奏，其方式和16世纪后期英国键盘变奏曲相似。弥撒曲《圣三一荣耀经》中也用了类似的技巧。

NAWM 42　约翰·塔弗纳，《弥撒曲Gloria tibi trinitas(圣三一荣耀经)》中的降福经。

据说这一弥撒曲在英王亨利八世和法王弗朗西斯一世于1520年在加莱附近会见时曾在金缕地演出过。使这部弥撒曲闻名于世的另一原因是降福经中歌词“in nomine Domini”(因主之名)处出现的定旋律成为最受喜爱的供器乐变奏的曲调，这种变奏曲往往称作《圣号经》(例如克里斯托弗·泰伊的变奏曲，NAWM 65)。这一定旋律是三一安息日晚课上的第一首交替圣歌，用的是索尔斯伯里大教堂的版本(塞勒姆礼拜仪式，NAWM 42提供其圣咏)。圣咏在男高音声部中部分地出现一次，然后转到女低音声部，在歌词“in nomine”处它以长时值的音符全部陈述出来。在其他3个声部中歌词不重复，歌词“in nomine Domini”的唯一一次重复占27小节之多，是一段高度花腔式的自由模仿对位。在和散那部分(Osanna，希伯来语，表示胜利和光荣，和散那部分在常规弥撒的圣哉经中——译注)塔弗纳在同一声部再次重复整个圣咏，但音符的时值减半，而且谱作6个声部，模仿用得极少。这种自由的元音唱法是当时英国音乐的特征。

临近16世纪中期的主要英国作曲家有克里斯托弗·泰伊(约1505—约1572)、托马斯·塔利斯(约1505—1585)、罗伯特·怀特(约1538—1574)。最重要的是塔利斯，他的音乐创作对于16世纪初期和末期的英国风格起着

承前启后的作用，他一生的事业反映出这一时期影响英国教会音乐的宗教动乱和令人困惑不解的政治变动。在亨利八世统治时塔利斯写了几部弥撒曲(包括一部模仿弥撒曲)和许愿交替圣歌；爱德华六世(1547—1553在位)时创作了供英国教仪用的音乐和配英文歌词的赞美歌；在玛丽女皇统治时期出自他笔下的有一些拉丁文赞美诗，可能还有一部大型的7声部弥撒曲《Puer nobis》，在伊莉莎白女皇时期，塔利斯为拉丁文和英文歌词谱曲。他的晚期作品包括两套《耶利米哀歌》的谱曲，它们是所有为先知耶利米诗节所谱的曲中最有说服力的，《耶利米哀歌》的词句最早引起作曲家们的注意是在15世纪中叶后不久，到16世纪它已形成一种特色鲜明的宗教作品。塔利斯作品的一个引人注目的特征(也是16世纪许多英国音乐的特征)是旋律的必不可少的声乐性；人们在聆听或歌唱这些旋律时会感觉到它们不是作为抽象旋律线条的交相辉映，而是作为各种人声的互相配合而构思出来的——旋律曲线与歌词的自然抑扬顿挫密切交织，它富于想象力地传递歌词的内容，对于歌唱者又是如此地易于上口。

英国圣公会音乐　1532年亨利八世在位时，英国教会正式脱离罗马天主教会。这一举措是出于政治的而不是教义的原因，因此没有立刻引起教仪或音乐的改变。然而在教会仪式中英文还是逐渐取代了拉丁文，这一改变于1509年在爱德华六世统治下以信仰划一法加以确认，法案规定此后公众只准许应用英国公祷书中规定的教仪。玛丽女皇时期曾短暂地恢复罗马天主教教仪，但是1558年伊莉莎白即位后英国教仪得到恢复，英国教会基本上确立今日的形式。

这一切当然对于教会音乐颇有影响。1584年爱德华六世告诫林肯大礼拜堂的枢机主教长和全体教士说，从今以后他们必须只唱英语歌词："每一音节谱以一个单独的简朴的音，"⑥换言之，即按音节谱曲的简朴的主调音乐风格。这种摒弃世纪初高度装饰性的、华丽而庞大的天主教音乐的激烈改变必然像灾难般打击英国作曲家。幸而这些趋于极端的要求后来得到很多修正，甚至允许应用一些对位；塔利斯和威廉·伯德(1543—1623)的一些拉丁文经文歌的英文译本始终为人们喜爱。同时伊莉莎白女皇明确规定，在某几所大学礼拜堂和会众可能熟悉拉丁语的一些教堂里可以继续应用拉丁文。尽管如此，语言和教仪中的变化的最终结果是一批新的英国教会音

乐的兴起。泰伊和塔利斯对此作出了贡献，虽然他们在这一领域中的作品就其广度和重要性而言，不如其拉丁文宗教作品。伯德虽然是罗马天主教徒，但他写了5部礼拜乐和约60首赞美歌供英国圣公会用；其中有几部在质量上与他的拉丁文经文歌和弥撒曲不相上下。奥兰多·吉本斯(1583—1625)往往被称作英国圣公会音乐之父，他的作品的技巧虽然源自拉丁传统，但在气质上完完全全是英国的。在英国教会音乐的早期作曲家中还应当提到托马斯·韦尔克斯(约1575—1623)和托马斯·托姆金斯(1572—1656)。

英国圣公会音乐的主要形式是礼拜乐和赞美歌。完整的一套礼拜乐包括晨祷和晚祷(相应于罗马教会的晨课和晚课)中无变化部分的音乐和圣餐经的音乐，圣餐经相应于罗马教会的弥撒曲，但是在英国圣公会的音乐设计中其地位不如罗马弥撒曲重要，往往只创作《慈悲经》和《信经》的音乐。礼拜乐分大礼拜乐和小礼拜乐两种，“大”、“小”不是指曲中项目的多少，而是指所用音乐的风格，前者是对位的花腔的，后者是和弦的按音节的。英国圣公会音乐的最优秀范例之一是伯德的大礼拜乐。

英文赞美歌相应于拉丁文经文歌。赞美歌有两类。一种后来被叫做完全赞美歌(full anthem)，它自始至终由合唱队演唱，通常是对位风格，最理想的是无伴奏的，但实践中并非总是如此；托姆金斯的《大卫听到时》是个例子，⑦ 它是这段情感洋溢的歌词的动人肺腑的谱曲。另一种是领唱赞美歌(verse anthem)，由一个或几个独唱声部演唱，管风琴或维奥尔琴伴奏，其间穿插一些简短的合唱段落。这种类型肯定源自康索特歌曲，17世纪在英国流行至广。

牧歌及其有关形式

牧歌是16世纪意大利世俗音乐中最重要的体裁。通过牧歌意大利初次在历史上成为欧洲音乐中心。16世纪的牧歌是一首短诗的通谱体配曲，它实际上和14世纪的牧歌除了名称相同外别无其他共同之处。14世纪牧歌是带叠歌(利都奈罗，即管弦乐段落)的分节歌曲；16世纪初的牧歌通常不用叠歌，也没有按程式重复乐句和歌词的古老固定形式的其他特征。牧歌和弗罗托拉一样是一个总的体裁术语，它囊括形形色色的诗歌类型——十

四行诗、巴拉塔、坎佐纳、八行诗以及专为谱成牧歌而作的诗。大多数谱成牧歌的歌词都是单段的，韵律自由，每行7音节和11音节，行数适中。

牧歌在一些重要方面与弗罗托拉不同。它的歌词格调更为高雅严肃，多半为名诗人所作，如彼特拉克、本博、桑纳扎罗、阿里奥斯托以及——临近16世纪末的——塔索和瓜里尼。弗罗托拉的音乐基本上是用来吟唱诗歌的曲调，用一个终止式和通常是两个长音符来突出每一行的结束。几个低声部提供和声基础，几乎全部由三度和五度与低声部相对峙（我们现在所谓的根音位置上的三和弦）而构成（见NAWM 55）。牧歌对诗节的处理要自由得多，它用多种多样的织体，有好几个（通常是）部分叠置的段落，有些用复调有些用主调形式写成，每段都以一句歌词为基础。最重要的一点是牧歌作曲家总是力求与诗歌的严肃、高雅、巧妙相匹配，把它的意境和激情传给听众。

牧歌的兴起与意大利诗歌的趣味和评价的趋向息息相关。诗人、读诗者和音乐家追随诗人兼评论家、红衣主教皮埃特罗·本博的倡导，重温了彼特拉克（1304—1374）的十四行诗和坎佐内以及他的作品中所蕴含的理想。本博发现彼特拉克的诗是由元音、辅音和有声音节组成的音乐，它们一定曾经启迪作曲家们在对位中模仿这样的声音效果。早期牧歌作者所谱曲的歌词中有许多是彼特拉克所作；后来的作曲家则更喜欢彼特拉克的仿效者和其他现代诗人的歌词，他们几乎全在彼特拉克的幽灵笼罩之下工作着。

约1520至1550年是牧歌创作的第一阶段，这一阶段中的作品多半是四声部的；16世纪中叶后五声部的成为惯例，虽然六声部的也不罕见，声部数偶尔甚至可以达到八个或十个之多。声部（voices）一词在这里可以按照字面来理解：牧歌是供人声唱的室内乐曲，一个歌唱者演唱一个声部；然而，就像16世纪的常情那样，器乐重叠或取代不仅是可能的，而且毫无疑问是常见的。

牧歌的歌词 大多数牧歌唱词的题材是多愁善感的或色情的，并且有取自田园诗歌的场景和借喻。歌词通常以最后一行或两行中的警句式高潮结束。牧歌是在各种高阶层的社交集会上唱的；在意大利，15、16世纪时在许多城市内为了研讨文学、科学和艺术问题而组织了一些学会和协会，

在它们的正式和非正式会议上都唱牧歌。在这样的圈子内演唱者主要是业余歌手，但是约1570年之后王室和其他庇护人聘用技艺精湛的专业歌唱家小组供自己和宾客消遣。在戏剧和其他舞台演出中也唱牧歌。牧歌和类似的复调歌曲的产量在意大利浩如烟海，1530至1600年间出版了约2000集（再版和新版均计算在内），而且创作的洪流延续到进入17世纪很久以后。



一个四重唱团正在读分谱，男人是主要演唱者。华丽的衣饰暗示他们是贵族业余演唱者，在景色美丽的小岛上幽然独处自唱自娱（布尔日，德贝里博物馆）。

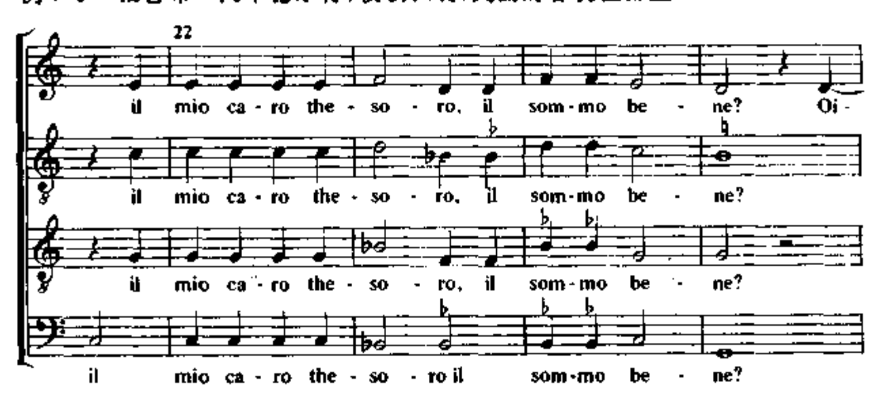
早期牧歌作曲家 活跃于佛罗伦萨的意大利牧歌早期作曲家主要有意大利人贝纳多·皮萨诺（1490—1548）和弗朗切斯科·代·拉约莱（1492—约1540），弗朗科-佛兰德斯人菲利普·韦尔德洛（约1480—1545）；活跃于罗马的有科斯坦佐·费斯塔（约1490—1545）以及皮萨诺和韦尔德洛。费斯塔是16世纪初在教皇小教堂供职的少数几位意大利人之一，也是最早与北方移民进行严肃竞争的意大利作曲家中的一人。威尼斯也是早期牧歌中心，有阿德里昂·维拉尔特和雅各布·阿卡德尔特，后者是北方人，有一段时
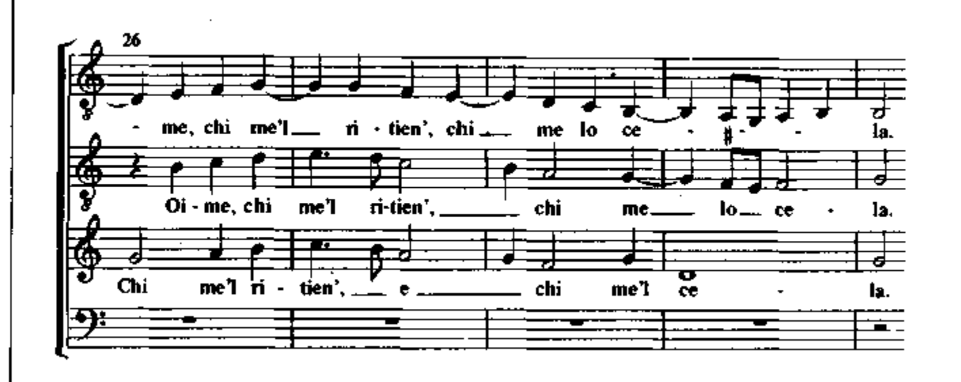
期曾主持教皇小教堂，后来成为巴黎皇室小教堂中的一员。早期牧歌，诸如皮萨诺和费斯塔所作的和韦尔德洛的四声部乐曲，在织体上与弗罗托拉相像，多半是主调音乐的，诗行的末尾有从容的终止。韦尔德洛后来转用经文歌式的织体，即经常用模仿，将声部组合加以变换和采用后来的牧歌所典型的终止处的声部叠置。阿卡德尔特在此时期也朝同一方向转变。《啊，美丽的容貌在哪里》(NAWM 56)例示出一种介乎主调弗罗托拉和模仿较多的牧歌之间的过渡风格。

NAWM 56　雅各布·阿卡德尔特，牧歌：《Ahimè, dov' è'l bel viso (啊，美丽的容貌在哪里)》

这一牧歌作于1538年前后，它说明该体裁早期阶段的两个方面。一个方面是主调音乐的进行、方正的节奏、严格遵守诗节的形式，这些都使它和尚松及弗罗托拉相互关连。另一方面是它充满微妙的富于表情的笔法。情感浓厚的歌词"mio caro thesoro"(我亲爱的珍宝；谱例7-4)由于从C大和弦转至持续的降B大和弦而情绪更高，这一和弦不在乐曲的调式之内，和前面的和声形成交叉关系。小节25处歌词"Oimè chi me'l ritiene"(啊，谁使我得不到它)谱以一串哀怨的平行六度和弦，同时又引进模仿。奇里洛·弗朗科主教曾批评这一时期的宗教音乐未能表达宗教歌词中的信念来感动听众，但在这首牧歌中他

例7-4　雅各布·阿卡德尔特，牧歌，《啊，美丽的容貌在哪里》





（歌词大意：我亲爱的珍宝，至善至美，啊，谁使我得不到它，谁使我看不见它?）

看到一线希望、一个信号：作曲家不久将离开深奥的赋格而转向音乐的主要目的：交流感情。⑧

彼特拉克运动　14 世纪诗人彼特拉克在 16 世纪重新得到推崇，诗人、政治家、红衣主教皮埃特罗·本博(1470—1547)对此功莫大焉。1501 年他编订了彼特拉克的诗集。在这项工作的过程中，他注意到彼特拉克常常因词句的声音效果而不是为了改动形象或意义而去修改作品。他确认彼特拉克比有些诗人更着意于感情的丰富多采。彼特拉克在诗中寻求两种相对立的特性：动人(piacevolezza)和严谨(gravita)。动人的范畴中包括典雅、甜蜜、妩媚、流畅、戏谑和风趣；严谨则包括谦逊、高贵、庄严、壮丽和宏伟。节奏、韵脚的距离、各行的音节数、重音的模式、音节的长短、特定元音和辅音的声音特征，这些都关系到使一首诗成为动人的还是严谨的。作曲家们开始感觉到彼特拉克诗歌中的这些声音价值，或许是由于本博《通俗语言散文》一书(1525)的启迪，或是由于他本人的推动，因为他于 1513 至 1520 年间曾在罗马，后来又在威尼斯工作。皮萨诺于 1520 年出版了 17 首彼特拉克诗的谱曲。维拉尔特出版于 1559 年(可能作于 40 年代)的《新音乐》中有 25 首牧歌，除一首外其余都是彼特拉克的十四行诗的谱曲，包括非凡绝伦的定步谱曲的《痛苦的心》(NAWM 57)。奇普里阿诺·德·罗勒为彼特拉克的《圣母颂》谱写了 11 首牧歌，《圣母颂》是祈求圣母马利亚的诗歌，它们构成彼特拉克的诗歌套曲《劳拉女士之死》的结束部分。

NAWM 57　阿德里昂·维拉尔特，牧歌：《Aspro core e selvaggio e cruda voglia（痛苦的心和粗暴残酷的愿望）》。

彼特拉克的这首十四行诗也许有助于创立忠实于歌词的朗诵和生动的表现这种新趋向。维拉尔特为诗歌第1行和第2行的对偶结构设计出与之旗鼓相当的音乐，第1行描述劳拉女士的"粗暴残酷的心"，用"严谨"风格表达充满双辅音和短促刺耳的声音，第2行描述她的"甜美、谦逊、天使般的面容"，充满清脆、洪亮、柔美的声音，因此是"动人"的。维拉尔特在为第1行谱曲时，持续采用比较生硬的协和音程，即大六度和大三度，包括平行大三度，在旋律进行中偏爱全音和大三度。在第2行中他选用了较柔和的小三度和小六度，旋律进行则用半音和通过临时降号而形成的小三度，避免交叉关系。有趣的是他的学生札利诺在讨论如何表达这类感情效果时所建议的就是这同一些手法(见花边插段)，只是除去他不赞成的平行大三度。维拉尔特多次使五度紧跟在大六度之后为第1行获得粗暴的效果，这样的进行违犯了不完全协和音程应该进行到最近的完全协和音程这一原则。

更为典型的音乐形象手法是"阳光明媚的白昼"和"天昏地暗的深夜"二句之间的对比。在第一句中，各声部朝着明澈的C大调和弦上行，在第二句中女高音下降一个八度，通过降B音下行到阴暗的a小调和弦。

作曲家把十四行诗分为两段，就像把较长的经文歌分为两个部分一样，第一部分八行(ottava)，第二部分六行(sestina)。第一段结束在调式的五级上，第二段结束在调式的终止音上。

奇普里阿诺·德·罗勒(1516—1565)　也致力于彼特拉克诗歌的谱曲，他以在形象、表情、技巧方面都极为精湛的音乐来匹配彼特拉克的诗。罗勒出生于佛兰德斯，在意大利(主要在费拉拉和帕尔马)工作，虽然他曾继他的老师维拉尔特之后短时间在威尼斯任圣马可教堂乐正。他是他那一辈中的主要牧歌作曲家，也是一个重要革新家，他确立了16世纪下半叶牧歌将沿以发展的方向。

札利诺论和声如何配合歌词，1558年

如果作曲家想要表达粗暴、苦涩以及诸如此类的情感，他最好把作品的声部进行安排得没有半音，例如可用全音和两个全音的进行。他应该使生性有点刺耳的大六度和大十三度出现在群咏部分的最低音的上方，还应该用最低声部上方的四度或十一度留音(切分音)，进行要徐缓，在进行中七度留音也可以用。如果作曲家想要表达忧郁悲伤的效果，他应该(遵守指定的规则)用半音、全音和类似音程的进行，要常在作品的最低音上方用小六度或小十三度，这些音程在本性上是甜美柔和的，特别是用正确的方式把它们谨慎合理地结合起来时。

然而必须指出，形成各种不同效果的原因不仅在于按上述方式应用的协和音程，还在于歌唱时的声部进行。声部进行有两种：自然的和变音的，自然进行是作品的自然音之间的进行，没有临时记号的干预。变音进行是变音之间的进行，变音以♯和♭表示。自然进行比变音进行更有阳刚之气，变音进行有点无精打彩……因此前一种进行可用来表达粗暴、苦涩的效果，后一种则用来表达忧郁悲伤。

见焦塞弗·札利诺《和声规范》，第3卷第31章，威雷德·科恩的译文收在札利诺《论调式》中。
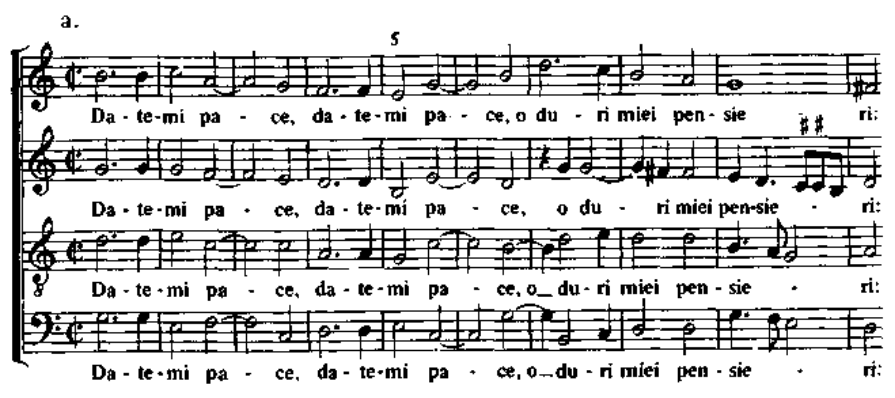
NAWM 58　奇普里阿诺·德·罗勒，牧歌：《Datemi pace，o duri miei pensieri（给我平静，哦我的思绪纷乱）》
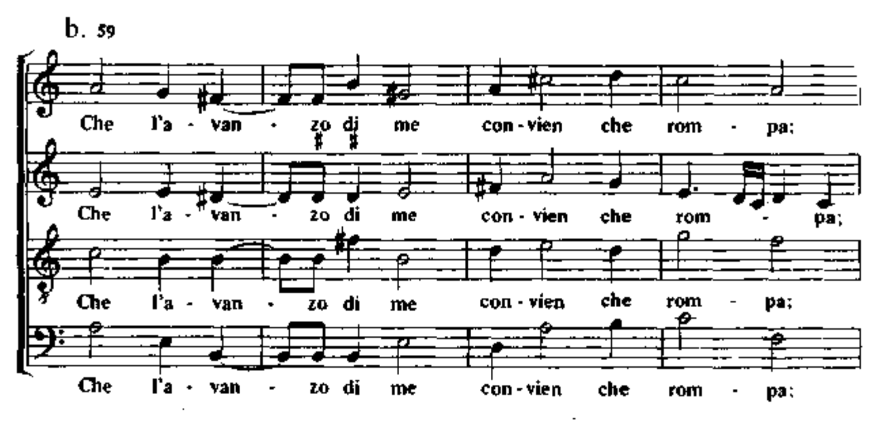
这首牧歌选自1557年的四声部牧歌第二集，它的每一音乐细节都服从于彼特拉克十四行诗的感觉和感情。织体从主调音乐转到模仿，拍子组织从三拍改到两拍，音符时值从长变到短，这些都服从于所配的歌词。第一行中孜孜以求的平静和闯入的痛苦思想之间的对照在音乐中反映为该行前半句与后半句的对比，前半句“给我平静”用的是宁

静的根音位置和声和愉快活泼的三拍子节奏(像通俗歌曲或维拉内尔)；后半句“我的思绪纷乱”的节奏“摇摇摆摆，用凄凉的$^6_3$和$^6_4$和弦和仿古的福布尔东式的终止(见谱例 7-5 a)。

德·罗勒及其追随者为了力求生动地描绘歌词的感情，进而应用大胆的和声进行，诸如把两个根音相距大三度的和弦加以对置(小节26—27)，采用通常被禁止的从B到降B的半音(小节 55—56)或是突然转调而触及音调频谱的远端(见谱例 7-5 b)，在几小节内和声远离中心G调而游荡到B大调和F大调中。

例 7-5　奇普里阿诺·德·罗勒，牧歌，《给我平静》
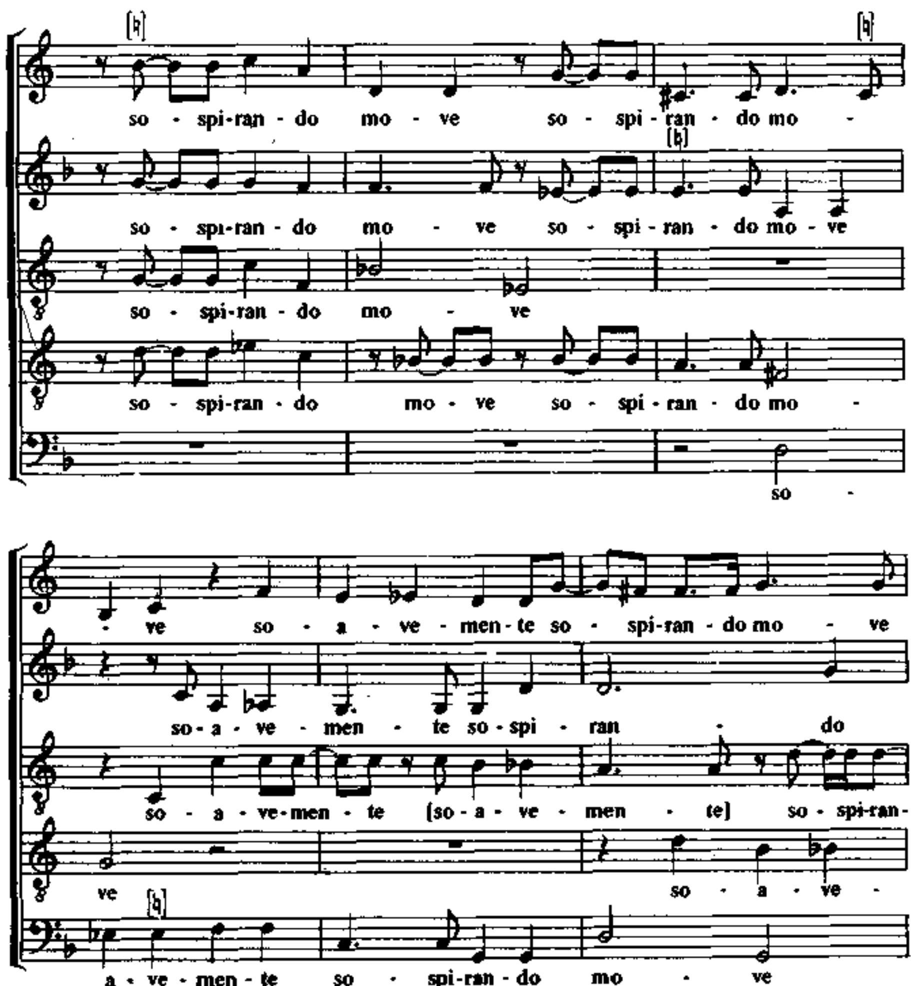




(歌词大意，给我平静，我的思绪纷乱，〔记忆〕将毁灭我尚存的一切。)

深入研究(半音级进行的和游离于调式之外的)半音音阶，部分地是由于旨在复兴希腊音乐中的半音和四分音而作的试验所引发的。最有影响的

试验者是尼古拉·维森蒂诺，他于1555年出版的论文《适用于现代实践的古代音乐》提出复兴希腊音乐的纲要。他设计并为自己制造了一架微分音羽管键琴(arcicembalo)和一架微分音管风琴(arciorgano)，可以用它们演奏含有半音进行和微音程进行的音乐，这样的音乐在普通键盘上按照当时的调音法是不可能奏出的。虽然他的许多同时代人嘲笑他的想法和他的音乐，然而他的一些牧歌达到了很高的艺术水平，如为彼特拉克十四行诗《劳拉，绿色的月桂树》谱曲，1572年出版于他的牧歌第五册中。他在某处用了下行一个小三度和两个半音的希腊半音四音列作为模仿的动机(见例7-6)

例 7-6　尼古拉·维森蒂诺，牧歌：《劳拉，绿色的月桂树》



(歌词大意：〔微风使得绿色的月桂树和金色的头发飘动〕犹如轻声叹息。)

这种半音体系(chromaticism)与16世纪中期前后开始流行的所谓chromatic的记谱法毫无关系，chromatic不过是用四四拍子(标记为C，即一小节一个二全音符)来取代从前的 ¢ ，结果形成较短时值的音符的应用(如 ♩ 所表示的时值和以前用 ♪ 来表示的时值大致相同)。黑音符在谱上占优势从而使这种记谱法获得chromatic这一名称，chromatic的原义是“染色的”或“用黑音符”，以与旧记谱法的“白”符头相对而言。有了这种把通常情况下的白符头(不填满的)写成黑符头(填满的)的可能性，作曲家就能用黑音符来配“暗”、“夜”、“盲”等歌词，即使在实际声音中毫无区别，只不过是正在看谱的歌唱者才能欣赏到一点点视觉音乐，作曲家往往也这样做。这说明一个事实：至少16世纪中期已过了很久之后，牧歌还多半是供表演者自我陶醉，并不是为听众而创作和演唱的，总之，它们是社交乐曲，不是音乐会曲。

后期牧歌作曲家 16世纪中叶后在意大利牧歌的发展中起作用的北方作曲家为数不少，特别应该提到其中3位：奥兰多·迪·拉索、菲利普·德·蒙特和贾切斯·德·韦尔特。作为教会作曲家奥兰多·迪·拉索(1532—1594)最为重要，但是他是个天才多面手，对于牧歌、尚松和利德同样地得心应手。菲利普·德·蒙特(1521—1603)和拉索一样，在宗教音乐和世俗音乐方面都惊人地多产；他年轻时在意大利开始创作牧歌，在维也纳和布拉格供职于哈普斯堡几朝皇帝的多年中笔耕不辍。他出版了32集世俗牧歌，此外还有3或4册宗教牧歌。贾切斯·德·韦尔特(1535—1596)虽然出生在安特卫普附近，但一生几乎都在意大利度过；他进一步发展始于罗勒的牧歌创作风格，他的晚期风格充满大胆的跳动、宣叙调般的朗诵和过度铺张的对比，对于蒙泰威尔第有明显的影响。

16世纪临近结束时的主要牧歌作曲家都是意大利人。卢卡·马伦齐奥(1553—1599)是一位艺术才能和技巧都十分高超的作曲家，在他的作品中对立的感情和形象化的细节都以最完美的技巧加以刻画。像16世纪末期的大多数牧歌作曲家一样，他主要用田园诗歌作为他的歌词。

NAWM 59　卢卡·马伦齐奥，牧歌：《Solo e pensoso(独自沉思)》

马伦齐奥最著名的牧歌是这首为彼特拉克十四行诗的谱曲，其中开头两行的形象和心态

“我独自一人沉思着，
用从容徐缓的步伐丈量荒芜的田野。”
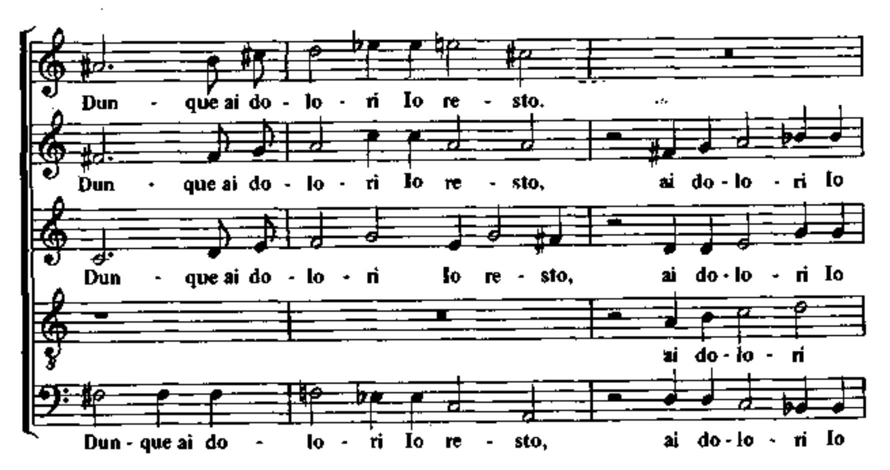
用最高声部中的缓慢的半音音阶来暗示，它毫不间断地从g′上行到a″再回到d″，而其他几个声部则为第一行构成富有表情的下降音型的背景，然后几乎进行至一个拖沓的停顿为第二行作准备。下一段的参差不齐的旋律(小节 25—33)描绘诗人的炯炯目光，他在寻觅藏身之地不让群众看见，他害怕他们会看出他内心的火焰。他在山间、岸边、河旁、林中是安全的，它们对他还是了如指掌。地形上的这些细枝末节用音乐描绘出来，流淌的河水用跨度为七度的八分音符跑句从一个声部转到另一个声部来形容。然后当诗人抱怨说他找不到一块崎岖不平的地使丘比特不再追他时，马伦齐奥用切分音、留音和交叉关系使得声部此起彼落，慢慢地蹒跚进行(小节 111—121)，然后一个附点音符的主题仓促地下跳一个八度，它告诉我们丘比特正在狂追，同时有两个声部不断地重复“我找不到”。虽然有半音，牧歌清清楚楚是G调式的，第八行的末尾有五级上的终止式。它的音乐形象感情细腻，和声精美，对位写作手法娴熟，堪称佳作。
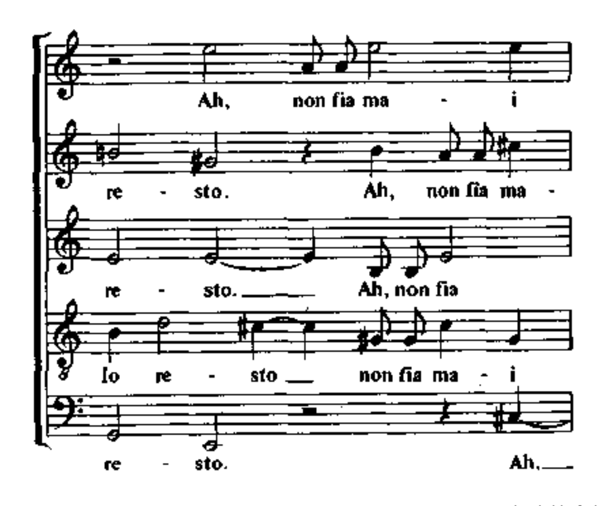
卡洛·杰苏阿尔多　意大利牧歌里的半音应用在维诺萨王子卡洛·杰苏阿尔多(约 1561—1613)的作品中达到了高峰，他是个引人注目的人物，不仅是作为作曲家，而且是以其谋杀罪而闻名。1586 年他在那不勒斯与表妹玛丽亚·达瓦洛斯结婚，不久她就另有新欢，与安德里亚公爵相好，被杰苏阿尔多发现后，二人当场双双被杀。杰苏阿尔多挺过这场丑闻，于 1593 年与费拉拉公爵阿方索二世的侄女莱奥诺拉·代斯泰结婚。杰苏阿尔多在费拉拉受到牧歌作曲家卢扎斯科·卢札斯基(1545—1607)的影响。卢札斯基习惯于在维森蒂诺的半音-四分音羽管键琴上以及在专为他制造的四分音管风琴上即兴表演。对于杰苏阿尔多来说，半音不只是装模作样的仿古，而是对于歌词的深刻动人的反应，如谱例 7-7 所见。

NAWM 60　卡洛·杰苏阿尔多，牧歌：《“Io parto”e non più dissi（我离去，不再说话）》

在情人的感叹声“因此我依然在痛苦中”处，杰苏阿尔多把旋律的半音级进行与一些根音相距三度的和弦的模棱两可顺序相结合，他把诗行加以分解，然而通过避免惯用的终止式而获得连贯性，虽然他有时背离自然音体系，然而在关键地方，E调式的主要音级都得到加强，诸如在诗行的开始和结束，在节奏断开处；如小节 7(E)，11(G)，15(E)，23(E)，25(B)，当然，也在最后结束处。在最后一行里杰苏阿尔多把歌词accenti配以装饰性跑句，这类跑句在即兴表演中就叫做accenti.

例 7-7　卡洛·杰苏阿尔多，牧歌：《我离去，不再说话》
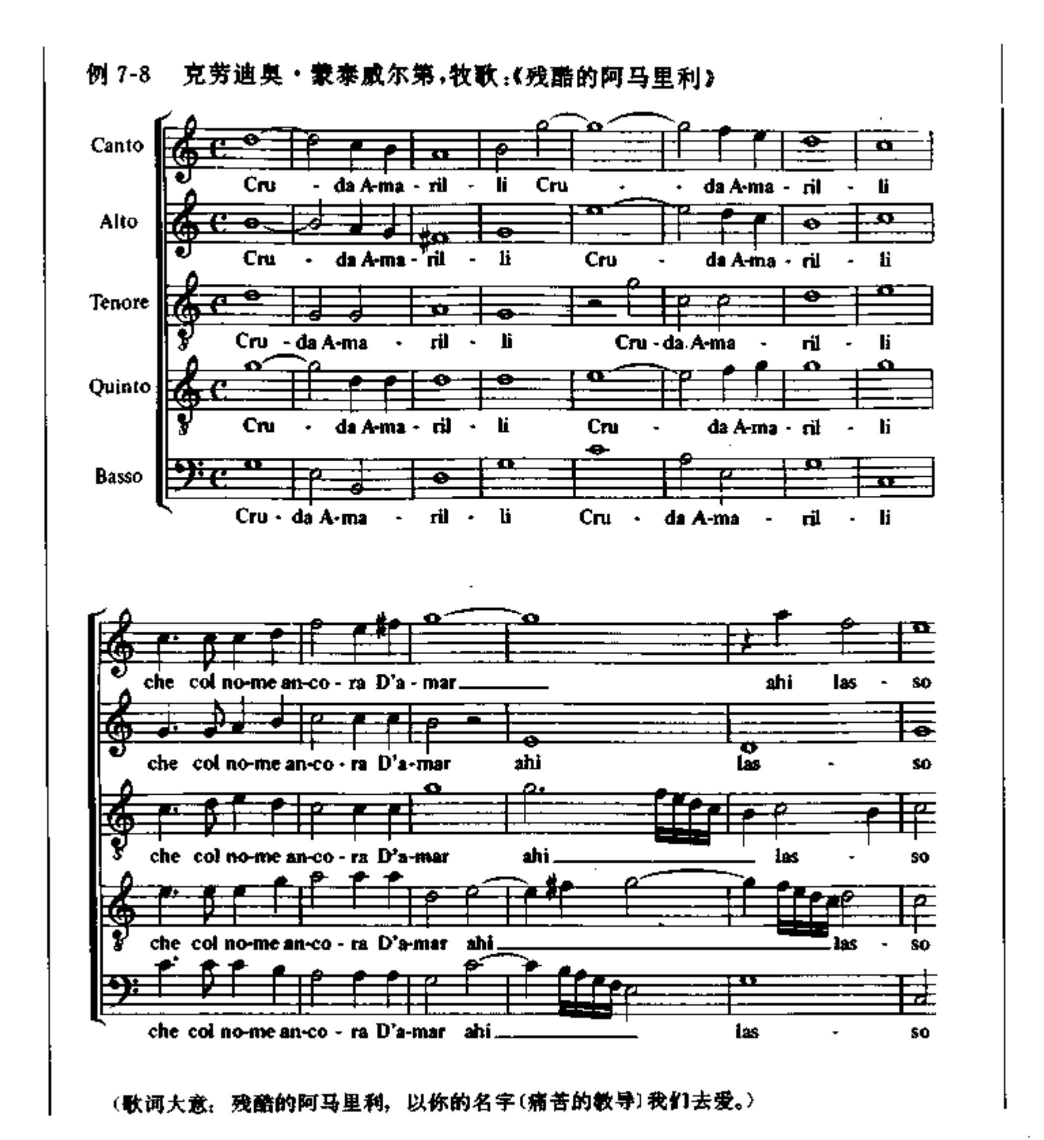




（歌词大意：因此我依然在痛苦中，让我继续〔在痛苦的哀悼中消沉〕。）

克劳迪奥·蒙泰威尔第 在克劳迪奥·蒙泰威尔第(1567—1643)的事业中牧歌有特殊的地位，因为通过牧歌他从复调重唱的写作转到器乐伴奏的独唱和二重唱曲。蒙泰威尔第出生于克雷莫纳，早年受教于该城大教堂音乐主持马克·安东尼奥·因杰涅里。1590年蒙泰威尔第开始在曼图亚公爵文森卓·贡札加府供职，1602年成为公爵府小教堂乐正。自1613年任威尼斯圣马可教堂的唱诗班指挥直至1643年去世。

NAWM 67 克劳迪奥·蒙泰威尔第，牧歌《Cruda Amarilli(残酷的阿马里利)》

这首5声部牧歌说明蒙泰威尔第的复调牧歌的灵活欢快、生动活泼、风格多姿多采、音乐富于新意、妙趣横生、感情细腻、和声敢于创新然而完全合乎逻辑。它是瓜里尼的田园剧《忠实的牧人》中一段讲话的谱曲，马伦齐奥和其他作曲家也曾从这个剧本中摘取牧歌歌词。虽然蒙泰威尔第的谱曲初次发表于1606年的第5集，但在上一世纪末一定已经流传，因为乔瓦尼·马里亚·阿图西在他于1600年发表的对话《阿图西，或当代音乐之瑕疵》中已经批评了这首牧歌在对位上的破格。阿图西特别反对他所摘的那几小节(即谱例7-8中的12—14小节)，⑩他指出小节13中的女高音声部与低音声部不协调。然而一个对话者争辩说，如果设想在女高音声部的第一拍上有个G音，音型就会像当时常用的一种即兴装饰法accento，以G-A-F-E来取代级进的G-F-E。这种写出来的装饰音当时叫做加花变奏，它们在小节12，特别是小节2中用跑句给和声增添趣味，这两小节的几个上方声部中D-B和B-G的跳进的加花变奏所形成的尖厉不协和音程，贴切地表达"残酷的阿马里利"这一诉怨。虽然蒙泰威尔第的不协和音有许多可以解释为装饰音，但它们的真实动机是通过和声，而不是通过有些早期牧歌中的那种图式形象来表达诗人的寓意和感情；蒙泰威尔第在1605年的牧歌第5集中扼要地阐述自己的宗旨作为对阿图西的批评的答辩(见花边插段)。他许诺将在一本书中更广泛地讨论这一问题，但此书从未问世。

例 7-8　克劳迪奥·蒙泰威尔第，牧歌：《残酷的阿马里利》



（歌词大意：残酷的阿马里利，以你的名字（痛苦的教导）我们去爱。）

蒙泰威尔第对阿图西的答复，1605年

请不必感到惊奇，我把这些牧歌交给出版商而没有先答复阿图西对其中极小一部分所提出的反对意见。我在曼图亚殿下处供职，不容我自行安排时间。然而我写了答复宣称我做事不是随意而为的，答复一俟重新写好，将以《第二实践或现代音乐之完美》这一标题问世。有

人会对此迷惑不解，不相信除了扎利诺所教的之外还有任何实践(原文如此)。但是请他们放心，关于协和及不协和音程另有一种不同于既定方式的考虑方式，它捍卫理性和感官认可的现代作曲法。我这样说既是为了使“第二实践”这一用语不被其他人所盗用，也为了使有识之士会在此时考虑关于和声的另一种想法。请相信现代作曲家是在真理的基础上构成他们的作品的。

祝生活愉快

摘自C. V. 帕利斯卡《阿图西-蒙泰威尔第的论战》，收在《蒙泰威尔第新指南》中，丹尼斯·阿诺德，奈杰尔·福琼编辑(伦敦及波士顿，1985)。

蒙泰威尔第的前5集牧歌分别出版于1587、1590、1592、1603和1606年，属复调牧歌史范畴。在这些作品中蒙泰威尔第并不像杰苏阿尔多那样趋于极端，他显示出精通16世纪末的牧歌技巧，天衣无缝地结合主调和复调声部写作法，忠实地反映歌词，自由运用富有表现力的和声与不协和音程。但是有某些特征——在他的同时代人的音乐中也并非完全没有——表明蒙泰威尔第正在迅速而且极其自信地朝着17世纪的新风格转移。例如，许多音乐动机不是旋律性的，而是宣叙调样式的朗诵性的，织体往往背离声部均等这一手法而变成由低音部作为和声支持的二重唱；以前在即兴表演时允许应用的装饰性不协和音以及装饰音现写进总谱内。

意大利世俗声乐的其他形式　16世纪中形形色色更为轻快的主调合唱曲也在意大利得到发展。其中最重要的是坎佐维拉内斯卡(农民歌曲)或称维拉内拉，它最早于16世纪40年代在那不勒斯附近出现，主要在那不勒斯地区盛行。维拉内拉是一种三声部的、分节歌式而且活泼的主调风格小曲，作曲家往往故意在其中应用平行五度，起初是为了使人联想到据称为乡村的特点，后来也许是为了讽刺牧歌的温文尔雅、不偏不倚，维拉内拉的歌词和音乐是常常嘲弄性模仿牧歌的。这些歌曲是由创作严肃牧歌的同一些意大利人和北方人写作的，所属意的也是那些阅历很深的听众。随

着时间的推移，维拉内拉变得与牧歌如此相似以致失去自己的特性。

临近16世纪结束时，意大利复调声乐中最突出的轻快体裁是小坎佐纳（小歌）和芭蕾歌（balletto）。它们极其相似，都用整齐、快速的主调风格写成，和声清晰而易于辨认，乐句段落均衡并且常常重复。芭蕾歌顾名思义是既供歌唱或演奏，又供跳舞之用，由于fa-la-la叠句而易于识别。小坎佐纳和芭蕾歌的主要作曲者是贾科莫·加斯托尔迪（卒于1622年）。两种形式在意大利都很流行，德国和英国作曲家都加以仿效。
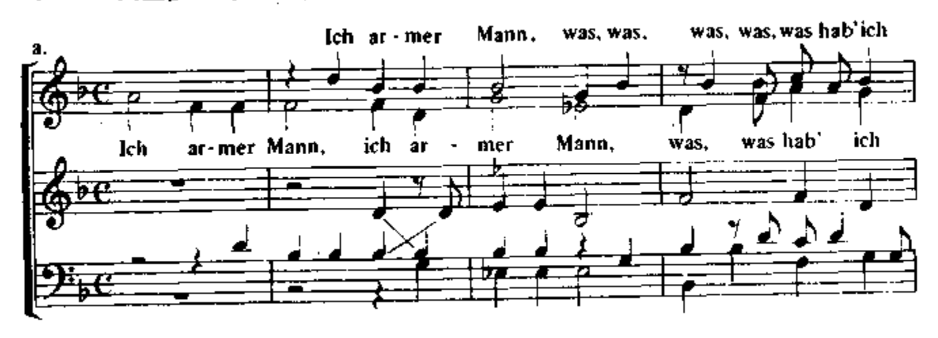
德国　16世纪下半叶在意大利民族作曲家和各类民族音乐崭露头角时，在德国却出现了与此相反的发展。各个宫廷和自治市追随皇帝在他的小教堂内立下的榜样，约自1550年开始先后聘用弗朗科-佛兰德斯和意大利音乐家来担任国内最重要的音乐职位。这些作曲家并不试图把他们的外国趣味强加于人，相反地他们大多很快就被德国音乐生活所同化，对世俗利德和路德教及天主教的音乐作出重大贡献。于是，森夫尔作品所例示的那种德国音乐逐渐过渡到一种国际性世界性的风格，融德国、弗朗科-佛兰德斯、意大利特点于一体。
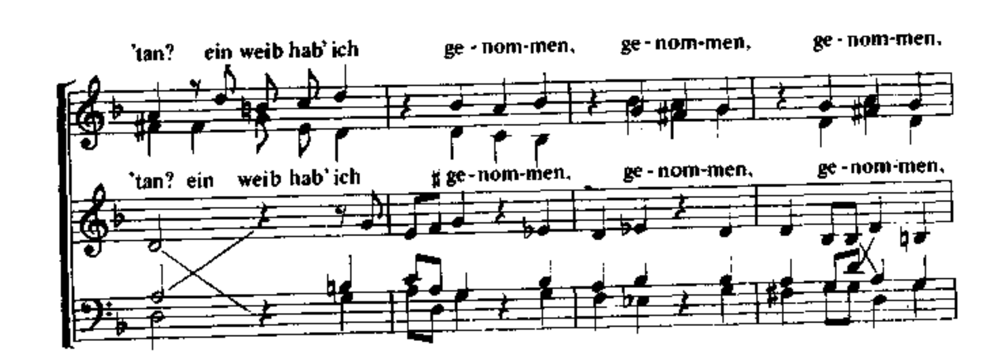
奥兰多·迪·拉索　16世纪在德国的各国作曲家中最有声望的是奥兰多·迪·拉索，他的青年时代在意大利渡过，1556或1557年他在巴伐利亚公爵阿尔布雷希特五世府供职。1560年成为公爵小教堂主持。在慕尼黑继续担任此职直至1594年去世为止。拉索的作品浩如烟海，其中有7集德国利德。利德《我是个可怜的人》中的歌词略嫌粗鲁，拉索配写的音乐与之匹配（见谱例7-9）。拉索的谱曲法不再像早期德国利德那样用对位的网络来包围男高音声部中的一个熟悉的曲调，而是以牧歌方式来为歌词谱曲，动机、小段模仿、回声以及“我必须永远争吵”一句中愚蠢嘲讽的花唱等等交相辉映，各声部同样重要。
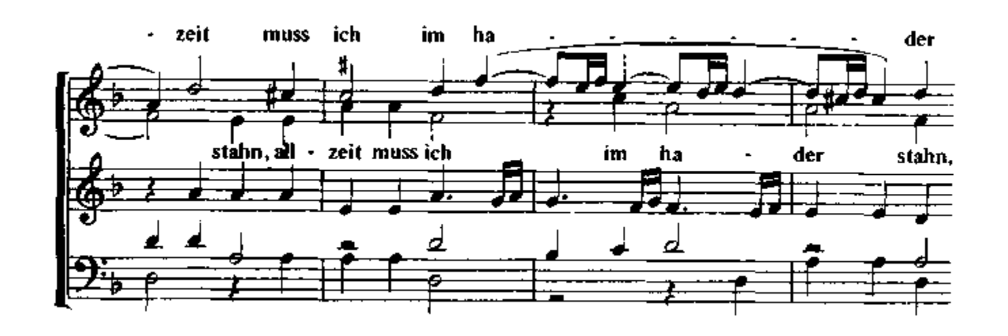
此曲出版的同年（1570），另一位佛兰德斯作曲家，也是皇家小教堂成员之一的雅克·雷格纳（约1540—1599）出版了他的《仿那不勒斯或意大利维拉内拉风格的三声部德国娱乐歌曲》的第一卷。雷格纳的这一曲集只是16世纪末大量类似集子中的一种，它们足以证明意大利风格在德国风靡一时。
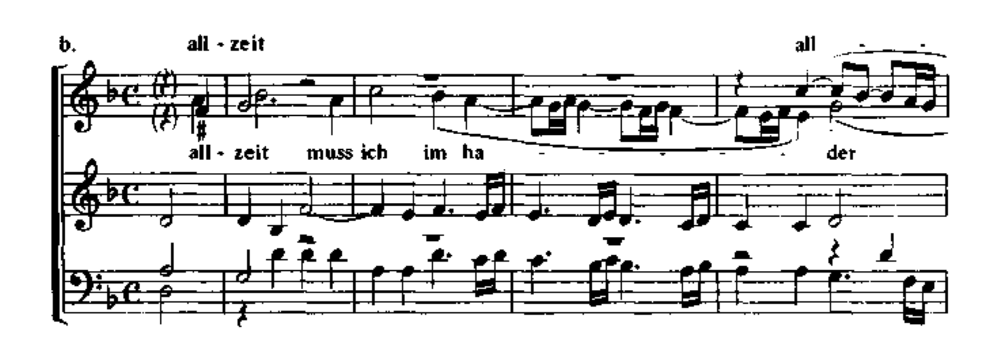
16 世纪末最伟大的德国作曲家汉斯·利奥·哈斯勒在他的乐曲中卓有成效地结合了意大利的柔美与德国的严肃。哈斯勒于 1564 年生于纽伦堡，1584 年在威尼斯师从安德烈亚·加布里埃利，自 1585 年至 1612 年去世时先后在奥格斯堡、纽伦堡、乌尔姆、德累斯顿等地任各种职务。他的作品包括器乐重奏曲和键盘乐曲、意大利文歌词的坎佐纳和牧歌、德文利德、拉丁文经文歌和弥撒曲以及路德教众赞歌谱曲。两首利德《啊，财宝》和《啊，甜美的心灵》[1] 是哈斯勒作品中的最佳范例，显示出他的潇洒的旋律线条、稳妥的和声结构和清晰的曲式，其重复多有变化，动机的回响匀称平衡。哈斯勒的创作差不多是在德国文艺复兴时期那种各声部势均力敌的复调音乐快要结束的时候。继哈斯勒之后用这种风格创作的著名德国作曲家仅有约翰·赫曼·沙因（1586—1630）和海因里希·许茨（1585—1672）；他们的利德和意大利风格牧歌是富于青春气息的作品。

例 7-9　奥兰多·迪·拉索，利德：《我是个可怜的人》









(歌词大意：我，可怜的人，我做错了什么？我娶了个老婆。〔如果我没有娶她那就好得多；你可以想象我时常在悔恨。〕我整天挨骂受气，〔在睡觉时和在餐桌旁。〕）

法国 在法国和低地国家，尚松在16世纪下半叶继续兴旺不衰。古老的复调传统在北方寿命最长，从荷兰作曲家杨·斯韦林克(1562—1621)分别于1594年和1612年出版两集尚松一事就可以看出。然而在法国，由于对意大利牧歌的强烈兴趣，这一传统有所改变，牧歌对法国音乐的影响在1560至1575年这段时期内特别明显。弗朗科-佛兰德斯-意大利影响在法国的主要中介者之一是奥兰多·迪·拉索，他的强烈音乐个性铭刻在16世纪后期每一种声乐作品上，包括尚松在内。拉索的许多法文歌词尚松用紧密的复调织体写成，在精炼而愉快幽默的谱曲中具有密集的模仿和突然变化的步伐；另外一些则是巴黎尚松风格的主调音乐作品，杂彩纷呈的节奏仿佛自发地从歌词的每一细微差异和重音中跃然而出。《早安，我的心上人》⑫是一首主调音乐尚松，它也说明拉索具有领会贯通一种风格的主要特征的天赋。

16世纪后期法国的杰出尚松作曲家有克洛德·勒·热纳(1528—1600)、

威廉·科斯特莱(1531—1606)和雅克·莫迪(1557—1627)。勒·热纳的尚松很多是五声部或更多声部的分成几段的严肃复调作品，和罗勒时期的意大利牧歌还有另外一些相似之处。晚期意大利牧歌试验(如马伦齐奥和杰苏阿尔多的试验)在法国不受欢迎，从另一方面来说，对维拉内拉和芭蕾歌却群起而仿之。

除复调尚松外，1550 年前后在法国又有另外一种类型的尚松显露端倪。这些新尚松完全是主调音乐的，它们短小，用分节歌形式，往往带有叠歌，通常由独唱者表演，琉特琴伴奏。起初它们叫做沃德维尔(vaudeville)，后来这种歌曲又被称作埃尔曲(air)或宫廷埃尔曲(air de cour)。

格律音乐 一些诗人和作曲家在国王查理九世的赞助下创办了一所“诗歌与音乐学院”，一些用主调风格创作的、音乐节拍恪守歌词韵律的格律音乐作品反映出他们所作的试验。诗人让-安托万·德·巴伊夫用古风经典格律创作法文分节诗歌，用古希腊文和拉丁文的长短音节的数量来取代现代的重音。勒·热纳、莫迪和其他人把这些诗节谱成声乐曲，严格遵守每一长音节配以一个长音，每一短音节配以一半长的音这一规则。由于法语在长短音节之间没有始终如一的区别，不得不拟定一些规则来明确数量。于是多样化的诗节格式相应地产生了多样化的音乐节奏，其中两拍子和三拍子组合自由交替，如在勒·热纳的尚松《Revecy venir du printans》(春天又来了)(NAWM 54)中所见的那样。这种被称作格律音乐的创作过于人工化，因此生命力不会长，但是它的确也起了作用，为后来的宫廷埃尔曲引进了不规则节奏；后来法国的埃尔曲作曲家在 17 世纪前半叶将这种体裁加以发展，但不规则节奏仍是其典型特征；约 1580 年后宫廷埃尔曲成为法国声乐曲的主要类型。

NAWM 54 克洛德·勒·热纳，《Revecy venir du printans》(春天又来了)

按照格律诗理论家所研究出来的一种体系，法语的音节有长短不同的值，作曲家即按此为之谱曲。在这首诗中几乎从头至尾采用以下格式：⌣⌣–⌣–⌣––。如配以四分音符，其结果是 23322 的模式，

与卡拉和蒙泰威尔第所用的流行的弗罗托拉节奏一样(见NAWM 55和72 b)。叠歌由五个声部演唱，而歌词的诗节则顺序由二、三、四、五个声部唱。花唱不多于四个音，这就缓解了节奏的刻板，为各个声部增添了轻快和妩媚。

英国牧歌 在英国，世俗歌曲的黄金时代与欧洲大陆各国相比姗姗来迟。1588年，尼古拉·扬在伦敦出版了意大利牧歌的英译本《阿尔卑斯山南的音乐》；在扬的歌集出版前这些牧歌中有许多早就以手抄本形式流传多年，扬在前言中说它们是一些在他家中集会的绅士和商人日常所唱的歌曲。下一个10年中出现了更多意大利牧歌选集，这些出版物推动了英国牧歌创作的兴起，英国牧歌于16世纪最后10年中旺盛繁荣，17世纪初仍然流行，但势头有所减弱。主要人物是托马斯·莫利(1557—1602)、托马斯·威尔克斯和约翰·威尔拜(1574—1638)。莫利是三人中最早也是最多产的一位，擅长创作轻快类型的牧歌和与之有关的芭蕾歌、小坎佐纳。芭蕾歌源自意大利的同名形式，特别是加斯托尔迪的芭蕾歌。它们主要是主调织体的歌曲，曲调在最高声部，用舞蹈节拍(正如名称所示)，由完全终止式分成明显的段落并带有重复，结果形成AABB或诸如此类的曲式格局，两或三节歌词谱以相同的音乐。有一个叠歌，往往配以音节fa-la，因此乐曲有时被叫做法拉歌。

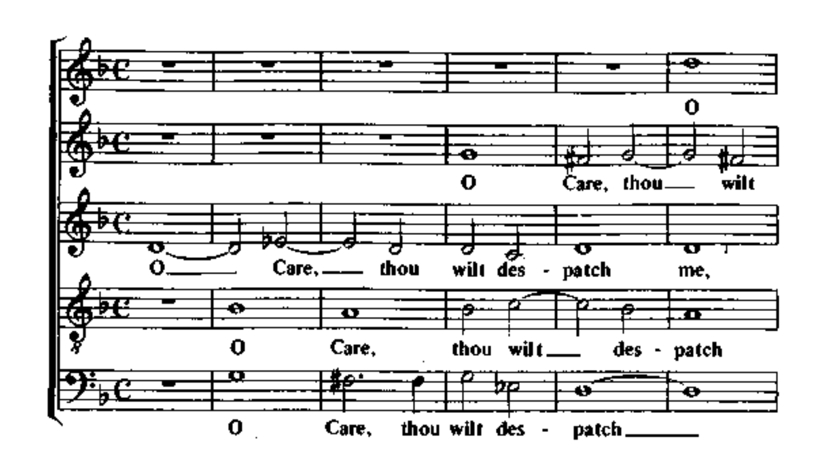
英国牧歌和它的意大利原型的基本不同之处在于前者更加注意总的音乐结构，它“专注于纯音乐手法，不愿像意大利人那样跟着歌词随心所欲地分裂作品。英国牧歌作者首先是一个音乐家；他的意大利同行往往更多的是剧作家。”[13] 牧歌、芭蕾歌、小坎佐纳主要都是为无伴奏独唱所作，虽然许多已出版的分谱集都在扉页上标明“适宜于人声和维奥尔琴用”(大概可以用任何现成的结合方式)。在伊莉莎白时期的英国似乎要求每个受过教育的人都会读声乐谱或器乐谱。
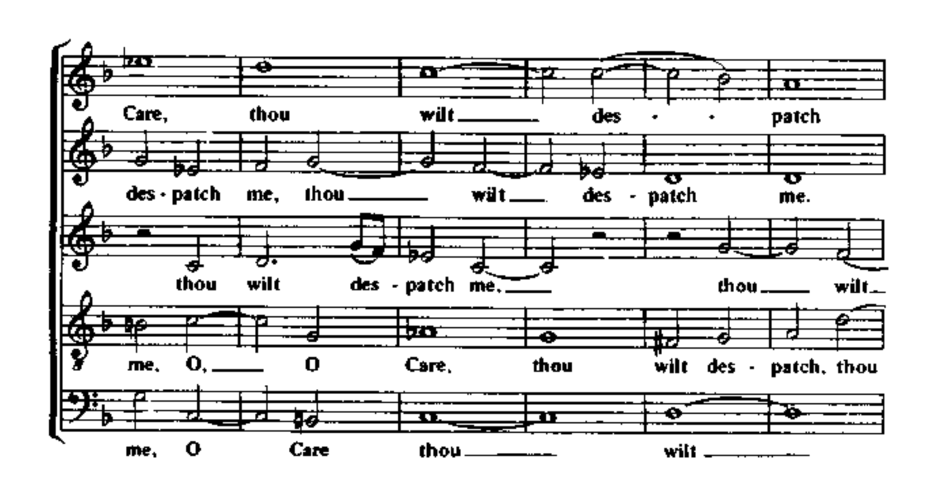
NAWM 61 托马斯·威尔克斯，牧歌：《O Care, thou wilt despatch me(啊，烦恼，你致我于死地)》

在这首牧歌中fa-la的出现是欺骗性的，因为作曲家特别认真地处

理每三行同韵诗节中的第一行。他早在第二行时就已引用第三行欢欣的fa-la音乐，从而求得进行的顺畅，形成ABBCDD格式。开头特别值得注意，具有径直进行和反向进行的复杂模仿，还有一连串留音，用以表达诗人的倾诉。留音音程之一是个减七度(谱例 7-10，小节 3)，这一系列不协和音程的解决由于在小节 7 中偏离G音上的大三和弦而得以回避。高音声部进行到与低音声部形成小六度，从而与男高音声部形成减四度。随后的一串留音由于用四度为两个不协和音程作准备而得到加强。因此威尔克斯的和声像马伦齐奥或杰苏阿尔多的一样紧张而不正规，但是总的效果是典雅的声乐性与横扫千钧的气势。

例 7-10　托马斯·威尔克斯，牧歌：《啊，烦恼，你将置我于死地》





对于英国牧歌的全面理解可以从《奥里安娜的胜利》曲集中获得，这个包括不同作曲家的25首牧歌的曲集是托马斯·莫利于1601年按照一本相似的意大利曲集《多里的胜利》(出版于1592年)的样式而编辑出版的。莫利的牧歌集中每一首都是颂扬伊莉莎白女王一世(在位时期1558—1603)的，每首都以歌词“美丽的奥里安娜万岁”作为结束，奥里安娜这个名字源自田园诗歌的常用语汇，往往用以指伊莉莎白。

牧歌音乐的表情和描绘特性与英文歌词的准确流利朗诵相辅相成，每一声部各自保留其歌词重音(现代版本上的小节线在原稿上不存在)，以便几个声部合在一起时产生具有无限节奏活力的妙趣横生的对位。此外，由于细节鲜明突出，音乐的长线条从不变得模糊。

托马斯·莫利论作为一种体裁的牧歌。

近来轻快的音乐被更为深入地潜心钻研，其中样样得到充分的关注。但其中最佳的一种名为牧歌，其词源我无法说明；然而它的用途表明这是一种由歌曲和彼特拉克以及我们当代许多诗人所擅长写作的十四行诗组成的音乐。这类音乐不会如此令人难以容忍，如果创作这些歌谣的诗人避免应用凡是正直的耳朵都深恶痛绝的猥亵语言，有时避免对诸如“除您之外我不祈求其他神明”这样的话的亵渎，无人(至少那些希望得救的人)在唱亵渎神明之话时不混身颤抖。至于说到它的音乐，它是仅次于经文歌的，最最人为雕琢的；然而对于富有理解力的人来说，是最最悦耳动听的。因此如果你要创作这类音乐，你必须具有爱心(因为除非你全身心投入并且具有你所创作的作品的气质，否则你不论写什么都不会为人钦佩)，因此你的音乐必须像风一样摇摆，有时嬉闹、有时消沉、有时庄严稳重、有时柔弱婀娜；你可以保持几个点子，然后把它们颠倒，可以用三连音，要极尽变化之能事，花样越多，你就越能取悦他人。我们这时代擅长于创作这类作品，因此你若想模仿的话，我提出这些作为指导：向阿方索·费拉博斯科学习娴熟的技巧，向卢卡·马伦齐奥学习动听的曲调和优美的创新，向奥拉齐

奥·韦基、斯泰法诺·文图里、鲁杰罗·焦瓦内利、约翰·克罗切以及形形色色极其精采然而不如上述诸人的另外一些作曲家学习。

摘自《实践音乐简易手册》，R. 阿莱克·哈尔曼编辑，J. M. 丹特父子有限公司出版，伦敦，1952。

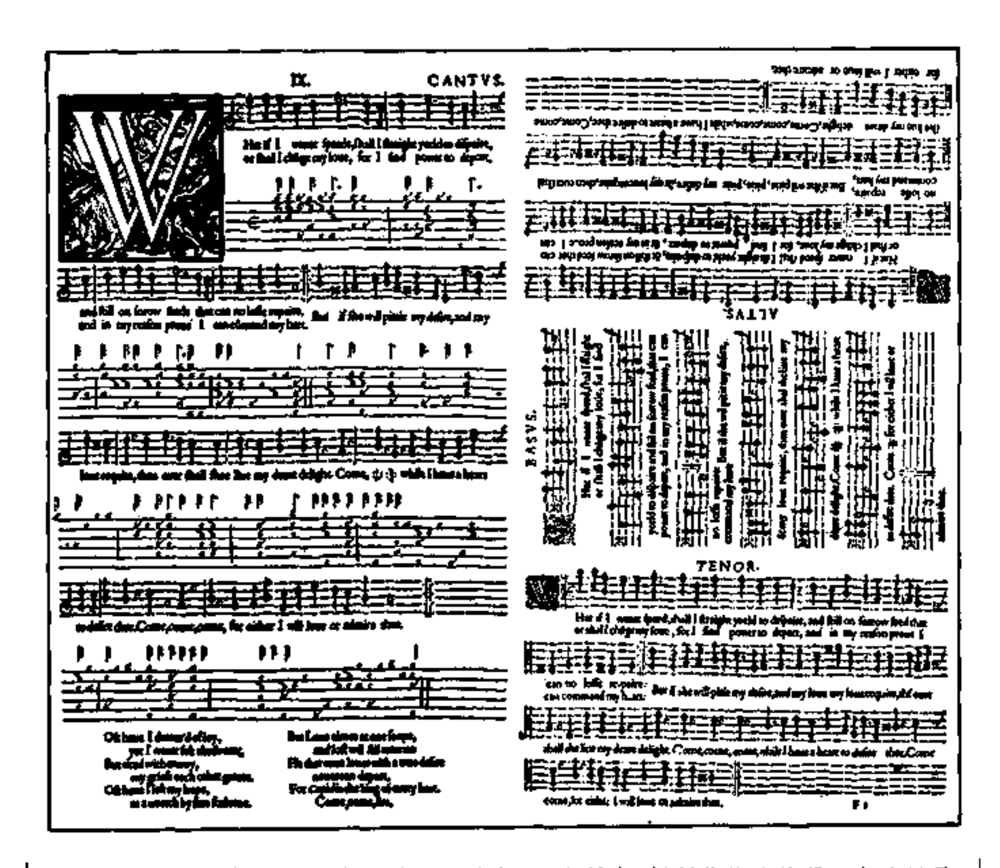
英国琉特琴歌曲 16世纪初期以来在欧洲大陆流行的琉特琴和维奥尔琴伴奏的独唱歌曲早在1589年就为英国所效法，但是最盛行的时期是在世纪之交时及其以后，与牧歌的衰退时期相吻合。这一领域的重要作曲家有约翰·道兰德(1562—1626)、托马斯·坎皮恩(1567—1620)。英国埃尔曲的歌词要比牧歌的好得多。音乐通常缺乏牧歌那种如画的笔触，情调一律是抒情的，但是埃尔曲——尤其是道兰德的——因其感情细腻的朗诵语调和旋律的巧妙变化而特别值得注意。琉特琴的伴奏虽然总是小心翼翼地从属于人声，但是也有一定程度的节奏独立性和旋律独立性。人声和琉特琴声部通常排成纵行印在同一页谱纸上，显然是为了使歌唱者能为自已伴奏。在有些曲集中歌曲既印成这种样式，又印成另一种可供选用的样式：即琉特琴声部全部写出，供三个声部用，而且总谱安排得让围坐一桌的歌唱者和演奏者都能从同一本谱上看到他们的声部(见图)。这种声乐谱和器乐谱除细枝末节外很少有不同之处。可供选用的四声部样式可以用人声演唱或器乐演奏，也可以二者兼用，其中有些谱子与牧歌颇为近似。

NAWM 69 约翰·道兰德，埃尔曲《潸然泪下》

道兰德的歌曲中最为伊莉莎白女王时代的人熟知的就是这首，它选自作于1600年的埃尔曲第2集。由它而蔓生出一整套具有像《悲伤的帕凡舞曲》这类标题的变奏曲和改编曲(见NAWM 102 a, b)。道兰德的埃尔曲大多是分节歌的，这一首采用了分节歌和通谱歌的折衷形式。头两节歌词按照第一种曲调唱，后面两节歌词按照第二种曲调唱，最后一节歌词另有它自己的音乐，因此是AABBCC形式。它与帕凡舞曲的模式如出一辙，可能当初就是作为一首舞曲而构思的。显然，在这种

情况下歌词中的个别字句是无法用音乐具体描绘和表达的，但是道兰德捕捉到笼罩着所有5节歌词的阴暗气氛，特别通过在各种曲调中都处于优势地位的从C到升G的下行自然音进行来表达它。可以用现代调性来分析此曲：第一种曲调是a小调，第二种从关系大调C转到a小调的属调，第三种回到a小调。

除了这些多多少少受到外国范例影响的牧歌和埃尔曲外，英国民族传统仍继续发展着，在16世纪后半叶以康索特歌曲的形式崭露头角。所谓的“康索特歌曲”就是用一组维奥尔琴伴奏的独唱或二重唱曲，在后期阶段，



约翰·道兰德的歌曲《假如我从不仓促》，出版在《新创作的琉特琴、奥法里昂琴或维奥尔琴伴奏的歌曲或埃尔曲集》的第3册即最后1册中(伦敦，1603)，它可以作为琉特琴伴奏的女高音独唱曲，也可以作为四声部改编曲，用不用琉特琴伴奏均可(伦敦，不列颠图书馆)。

还加上合唱。威廉·伯德(1543—1623)在他的发表于1588年的《诗篇、十四行诗和歌曲集》中以精湛的模仿对位提高了这种形式的艺术性。

16 世 纪 的 器 乐

器乐的兴起 虽然就记写的乐谱而言，从1450—1550这一阶段主要



神圣罗马帝国的马克西米连一世(在位时期为1486—1519)在他的乐师们之中。乐器有：管风琴、竖琴、斯皮耐琴、鼓、定音鼓、琉特琴、萨克布号、长笛、克鲁姆双簧管、竖笛、维奥尔琴和海号独弦琴。木刻为汉斯·布克迈尔(1473—1531)所作(大都会艺术博物馆供图，W. L. 安德鲁斯捐赠，1888)。

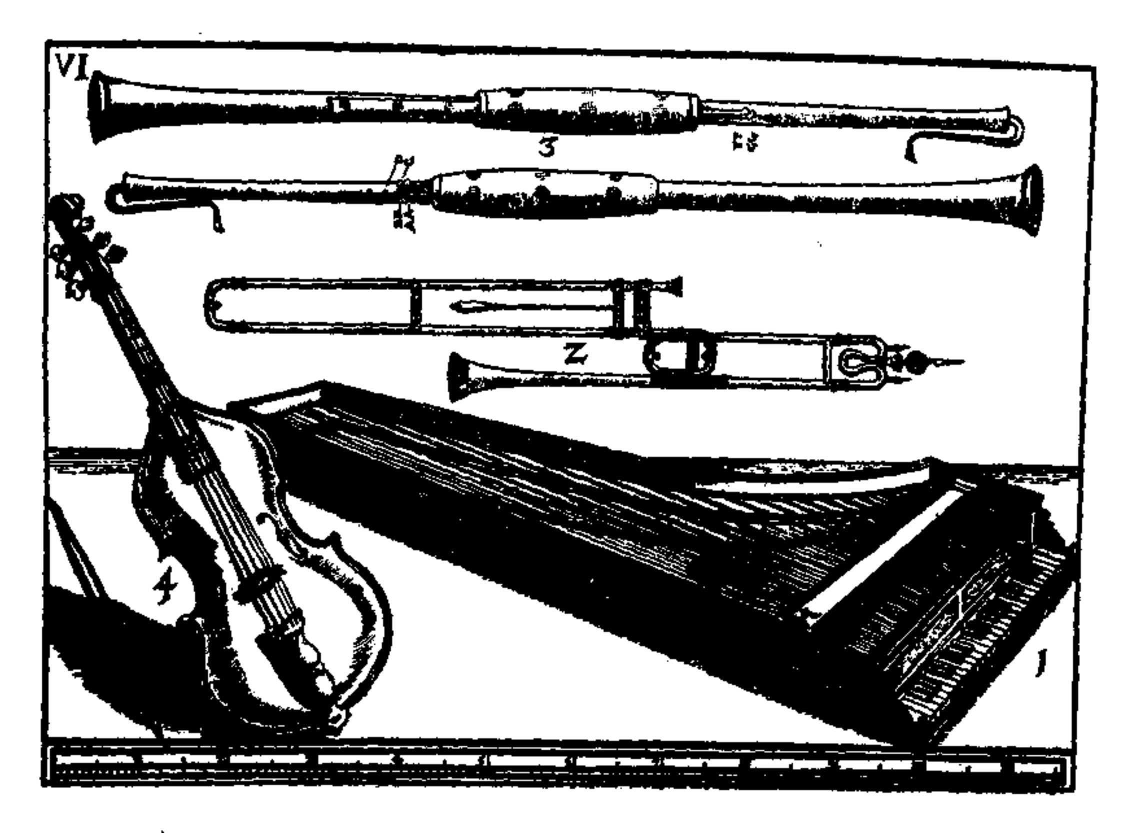
是声乐复调时期，但是同是这100年中，也可以见到严肃作曲家对器乐的兴趣日益增长以及器乐创作的独立风格和独立形式的渐露端倪。我们已经知道，在中世纪的各种复调音乐表演中有乐器参加烘托人声，然而我们无法肯定参与的规模或确切的方式。此外还有大量乐曲是单用乐器演奏的，有时连那许多我们过去习惯于认为至少部分是声乐的作品也是如此，中世纪的手稿，诸如罗柏茨布里奇手抄本和费恩扎手抄本，都含有坎蒂莱那和经文歌的键盘改编曲和加工曲，毫无疑问它们只代表以这种方式改写的乐曲中之一部分；除此之外，舞曲、号角曲等形式的独立器乐曲之所以没有流传下来显然是由于它们是背谱演奏或即兴演奏的。

因此1450年后器乐曲的表面上的增多在相当程度上是种错觉；它只意味着那时这种音乐开始更多地被记写下来。这一事实反映出器乐家的地位有所提高，中世纪时，对他们之中的大多数抱有轻视或恩赐态度。即使如此，记写的和印刷的资料也绝对没有保存文艺复兴时期的全部器乐曲，因为那时仍有大量的即兴表演；这个时期的很多已记谱的器乐曲(有些声乐曲也是如此)在表演时也用即兴装饰音来润色。

16世纪对于器乐曲日益关注的标志之一是出版了一些描述乐器并指点如何演奏它们的书籍。第一本这样的出版物于1561年问世，随后在整个16世纪其他书籍纷纷出版，数量大增。有意义的是从一开始大多数这样的书就不用拉丁文，而是用本族语言撰写；它们不是供理论家，而是供实践音乐家用。从中我们可以了解到这一时期的有关音高、音律和调音的某些问题，并且能够看到在指定旋律上即兴表演装饰音的重要性。

乐器　在塞巴斯蒂安·维尔东作于1511年的《德国音乐〔科学〕概述》中有16世纪应用的各式各样乐器的描述和木刻图，米夏埃尔·普里托里乌斯作于1618年的《音乐全书》第2卷中阐述更为全面。两件事情特别有趣：管乐器的数量和花色品种异常繁多，而且乐器是分族成套制成的，因此从低声部到高声部的整个音域可以获得统一的音色。这是与同族声音群体的理想一致的；例如整套3支到8支竖笛或整套维奥尔琴相应于从男低音到女高音的完整的一“族”人声。

除竖笛外主要管乐器有肖姆管(双簧乐器)，克鲁姆管(也是双簧，但声音比肖姆管轻柔)。库塔尔双簧管和劳施普费夫管(加盖簧乐器)、横笛



米夏埃尔·普里托里乌斯在《音乐全书》第2卷(沃尔芬比特尔，1620)中图示的乐器：1)楔槌键琴，2)长号，3)波默管，4)低音维奥拉达甘巴。

和木管号(由木或象牙制成，嘴子呈杯状)，小号和萨克布号(现代长号的祖先)和它们的现代相应乐器相比，声音要柔和些。

维奥尔琴在结构细节上与现代弓弦乐器小提琴族有许多不同之处：琴颈上有品，有六根弦，调音是相距四度，中间两根相距大三度(A-d-g-b-e′-a′)，声音比较优美清纯，不那么绷紧，演奏时不用揉音。

对于丰润声音的喜爱也推动作曲家创作依靠一件乐器本身就能以统一音响覆盖整个音域的独奏曲。由于增加了独奏音栓和较轻柔声音的音栓，管风琴的声音开始变得多样化，这些音栓可以和中世纪管风琴无变化的主音栓以及混合音栓结合应用。到1500年前后，教堂大管风琴实质上已与我们今日的管风琴相去无几，虽然在德国和低地国家应用脚键盘要比其他国家早得多。中世纪便携式管风琴在15世纪后即消亡，但是16世纪出现了

小型固定式管风琴，包括声音尖细刺耳的簧管小风琴。

有两类键盘乐器：楔槌键琴和羽管键琴。楔槌键琴由金属楔槌击弦而发声，楔槌始终与弦保持接触；声音纤细，不过演奏者可在狭小的范围内控制音量并奏出少许颤音。羽管键琴类乐器形状尺寸不一，名称也形形色色：维吉那琴、斯皮耐琴、克拉维辛、克拉维琴巴洛及其他；所有这些乐器都是用羽管拨弦发声。声音比楔槌键琴的厚实，但是变化对键的压力并不能产生强弱层次，只有用一种特制的音栓机械才可发出各种不同的音色和响亮程度。楔槌键琴主要是供在小客厅内用的独奏乐器；羽管键琴既用于独奏也用于重奏。

琉特琴　文艺复兴时期最最风靡一时的家庭独奏乐器是琉特琴。在欧洲琉特琴的家喻户晓已有500余年历史；16世纪结束之前琉特琴常常用昂贵的材料制作，尺寸不一，做工精致。西班牙的琉特琴叫做比韦拉琴，琴体为吉他形；但是标准的琉特琴是梨形的。它有一根单弦五根双弦，调音为G-c-f-a-d′-g′；琴颈上有品，弦轴箱向后弯成直角。通常的演奏方法是用手指拨弦。在琉特琴上可以演奏和弦、旋律、跑句、各式各样的装



诗人在比韦拉琴伴奏下即兴演唱，比韦拉琴是流行于西班牙的一种琉特琴。（纽约，大都会艺术博物馆）

饰音，甚至对位乐曲；它是用作伴奏歌唱的独奏乐器，也可用于重奏中，技艺娴熟的演奏者可以奏出多姿多采的效果。琉特琴演奏者用一种特殊的记谱法，叫做符号谱，其原理是符号不用来表示每个音的音高，而是表示手指需要在弦上的哪一点上按下以便发出需要的音高(见 261 页和 364 页上的插图)。也有供维奥尔琴和键盘乐器用的符号谱。

器乐与声乐的关系 16 世纪刚开始时，器乐曲在风格和表演方面仍与声乐曲息息相关。乐器可以用来重叠或取代世俗的和宗教的复调作品中的人声。在日课中，圣母颂歌经常由唱诗班和管风琴轮流表演，偶数诗节唱出来，奇数诗节奏出来；有些短小管风琴曲是用来取代通常由唱诗班咏唱的那部分仪式的，它们叫做短诗曲，其中可以包含它们所代替的那部分圣咏中的部分或全部旋律。同样的程序有时也用于弥撒的各段经文，尤其是《慈悲经》和《荣耀经》。根据教仪定旋律或其他定旋律而作的管风琴曲也可成为独立的作品，这样的器乐作品与声乐定旋律经文歌近似。

法国管风琴师让·蒂特卢兹(1563—1633)的美妙谱曲《Pange lingua》[14] 是根据声乐定旋律而作的管风琴赞美诗的优秀范例。《圣号经》是一种相似的乐曲，只在英国资料中见到(这条定旋律的来源见 236—237 页)。当约翰·塔弗纳把他的弥撒曲《圣三一荣耀经》中的降福经内歌词为"in nomine Domine"的这一段改编为器乐曲时，他为其他许多作曲家树立了榜样。他本人的改编曲和声乐部分逐音相符。

NAWM 65 克里斯托弗·泰伊《圣号经Crye (哭泣)》

克里斯托弗·泰伊和塔弗纳一样，把略加变动的定旋律放在女低音声部中，并围绕它而创作了 4 个器乐声部。在其他方面泰伊的作品独行其是，与塔弗纳的无关；它在开始处呈示一个有重复音的赋格主题，答题在五度、八度加五度和下方八度处，虽然并不精确。主题发展 31 小节后有一段节奏为 12 拍的主调音乐，它是环绕着圣咏的其余部分写成的。英国作曲家也根据《圣号经》而创作供键盘乐器演奏的对位幻想曲。

另一条供键盘曲和重奏曲用的受人喜爱的定旋律由六声音阶的 6 个音(ut, re, mi, fa, sol, la)组成，英国作曲家环绕这几个音写了不少别出心裁的对位作品。约翰·布尔(约 1562—1628)的一首著名的"六声音阶幻想曲"把六声音阶轮流用在全部 12 个调性中。这首异乎寻常的作品可能是以阿方索·代拉·维奥拉(卒于约 1570 年)的一首辛孚尼亚(sinfonia)为榜样的；他是 16、17 世纪试验激进的变音体系的几位意大利作曲家中的一人。因为布尔的"幻想曲"是作为一首键盘曲出现在《菲茨威廉维吉那琴曲集》中的，有人便设想在 16 世纪末英国一定已经知道近似平均律的律学了(见 409 页关于调音的讨论)，然而我们现有的键盘版本也许只是一首供 4 把维奥尔琴用的幻想曲的压缩总谱。
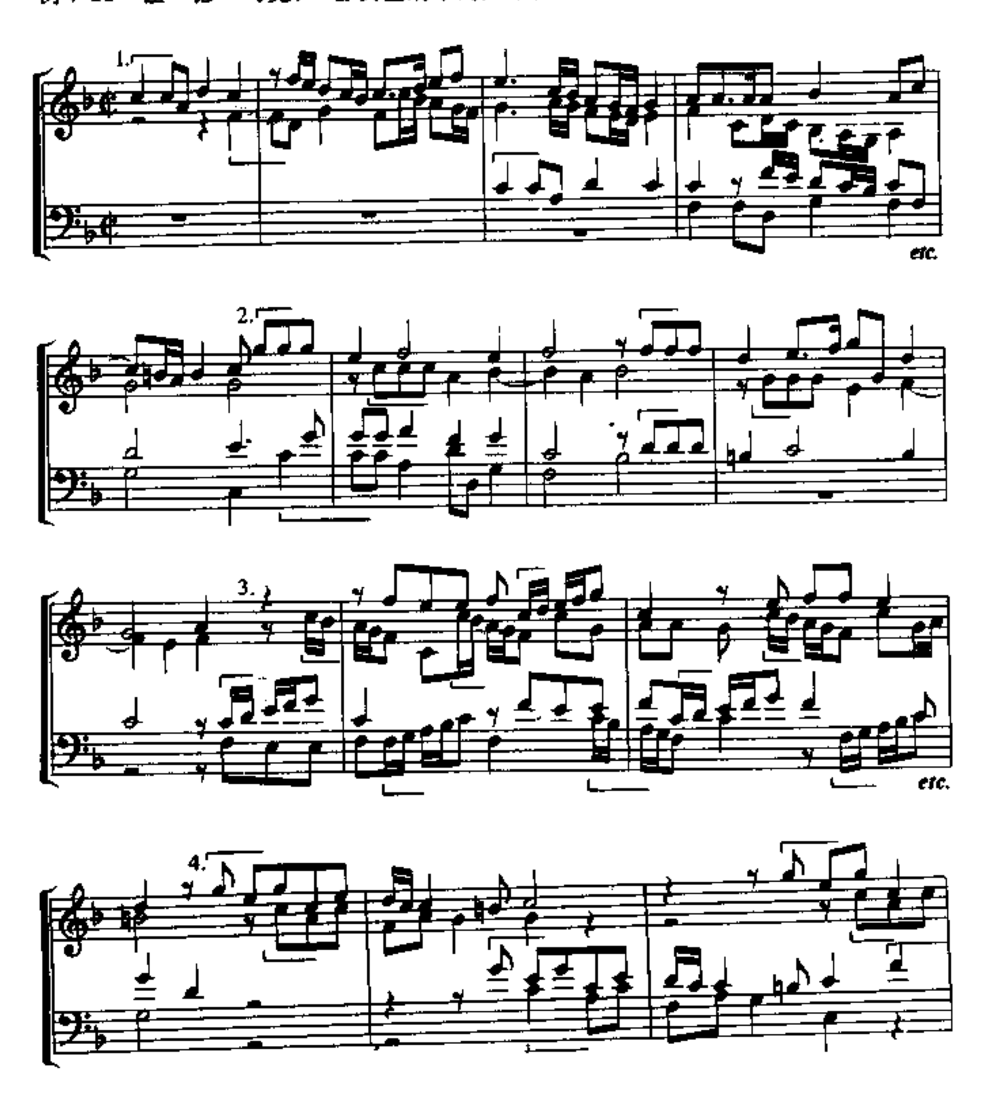
源自声乐范例的作品　在源自声乐范例的作品中，大量的只不过是牧歌、尚松或经文歌的改编曲装点一些回音、颤音、跑句(run)和其他装饰音。到 16 世纪末旋律装饰技艺已达很高水平，在声乐和器乐表演中都应用它。原先装饰音是即兴表演的，但是随着时间的推移作曲家开始把他们的装饰音写出来，巴罗克早期器乐写作中的许多细节很可能就是 16 世纪即兴创作的结果。

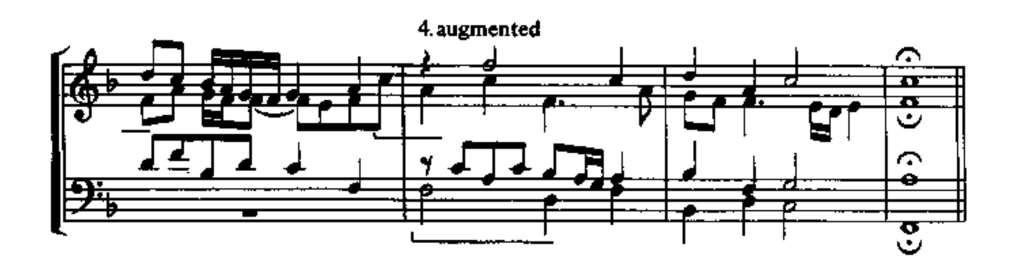
坎佐纳　坎佐纳(Canzona)是意大利语，意思是"歌曲"或"尚松"。在意大利，器乐坎佐纳叫做"演奏的尚松"或"法国风格尚松"。坎佐纳可以供重奏用，也可供独奏用。16 世纪后半叶坎佐纳作为一种独立器乐形式其发展具有重要的历史后果。

原先坎佐纳是一种总的风格如法国尚松的器乐曲——也就是说轻巧活泼、进行快速、节奏强烈，对位织体相当简单。器乐坎佐纳作曲家吸收了尚松的这些特征，几乎在所有坎佐纳中都出现的典型的开始节奏型也是接收过来的，它由一个音符之后紧接两个时值减半的音符组成，如二分音符之后接两个四分音符。坎佐纳比严肃而深奥难解的利切卡尔活泼而引人入胜，在 16 世纪晚期成为对位器乐曲的主要形式。最早的意大利范例(纯属改编的除外)是供管风琴用的；1580 年前后意大利作曲家也开始创作重奏坎佐纳。管风琴坎佐纳是赋格的先驱；在德国早在 1607 年这两个术语是同义的。从另一方面说来，重奏坎佐纳最终发展成 17 世纪的教堂奏鸣曲。

这一发展过程中重要的一步是把坎佐纳分成许多或多或少各自独立的段落。许多早期坎佐纳只有一个主题或几个在性格上非常相近的主题在一个连续不断毫无变化的乐章中得到对位式处理。然而也有一些坎佐纳引用略带对比性格的主题，每一主题依次加以对位式发展，然后让位给下一主题。由于主题本身在旋律轮廓和节奏方面明显地彼此有别，整首乐曲就呈现一系列对比段落的面貌，即使段落之间的划分通常由于终止式处的重叠而不明显。谱例 7-11 是佛兰德斯作曲家让(或乔瓦尼)·德·马克(约 1550—1614)所作的这类坎佐纳中的四个主题：
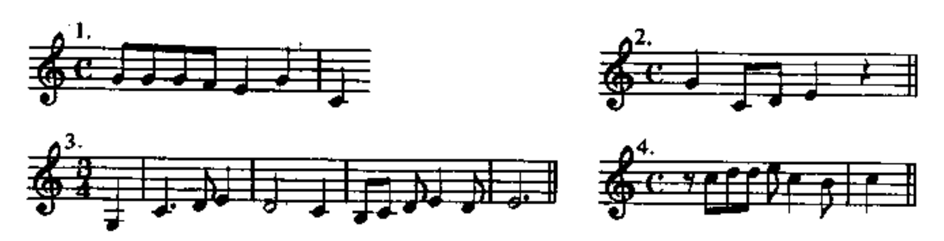
例 7-11　让·德·马克，一首坎佐纳中的几个主题





朝独立段落的进一步发展在谱例 7-12 中可以看出，这是威尼斯作曲家安德烈亚·加布里埃利（约 1510—1586）的一首器乐曲中的几个主题。虽然它叫做利切卡尔，但它是坎佐纳类型的，这说明这一时期术语的不精确。几个主题的对比性胜过德·马克的坎佐纳，而且第二段由于主要是用主调音乐风格写成而与其他段落截然分离。开头段落在第四段之后得到完整的重复。

例 7-12　安德烈亚·加布里埃利，一首利切卡尔的几个主题



加布里埃利的这首作品也说明了一个重要结构原则——重复。当然，对比和重复不是新鲜想法，二者都是作曲的基础，在西洋音乐开创初期两者就已出现。但是在 16 世纪前主要是教仪的要求、歌词的形式或舞蹈型的特征支配着重复和对比的应用。在诸如坎佐纳这样的独立器乐曲中，这些手法的应用决定于纯音乐原因：使复调音乐紧凑连贯和丰富多采。在 16 世纪末的坎佐纳中以及名称不同性质类似的当时其他形式——随想曲、利切卡尔、幻想曲等——中体现出的这种新处理法是重要的，因为其中蕴含着独立器乐曲后来的发展。

舞蹈音乐　文艺复兴时期社交舞蹈风靡四方并受到高度重视。凡是有良好教养的士女都应该精于此道。因此16世纪的器乐中相当一部分是琉特琴、键盘乐器或重奏的舞曲；它们不再像中世纪末期那样由演奏者当场
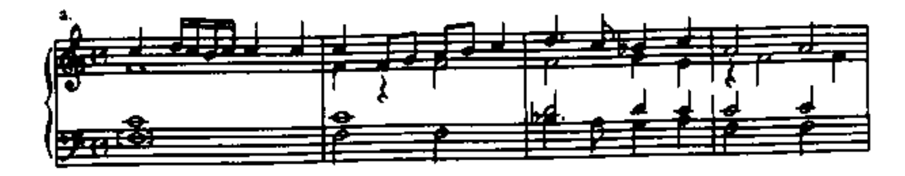
即兴表演，而是用符号谱或分谱形式记写下来，发表在彼特鲁西·阿泰尼昂及其他出版商印刷发行的曲集中。这些乐曲与它们的作用相称，通常有清晰突出、相当规则的节奏型并且分成明显的段落。线条的对位式相互作用很少或者没有，虽然主要旋律可以用装饰音加以渲染。舞曲一般是两首一组或三首一组，这就是后来的舞曲组曲的前身。
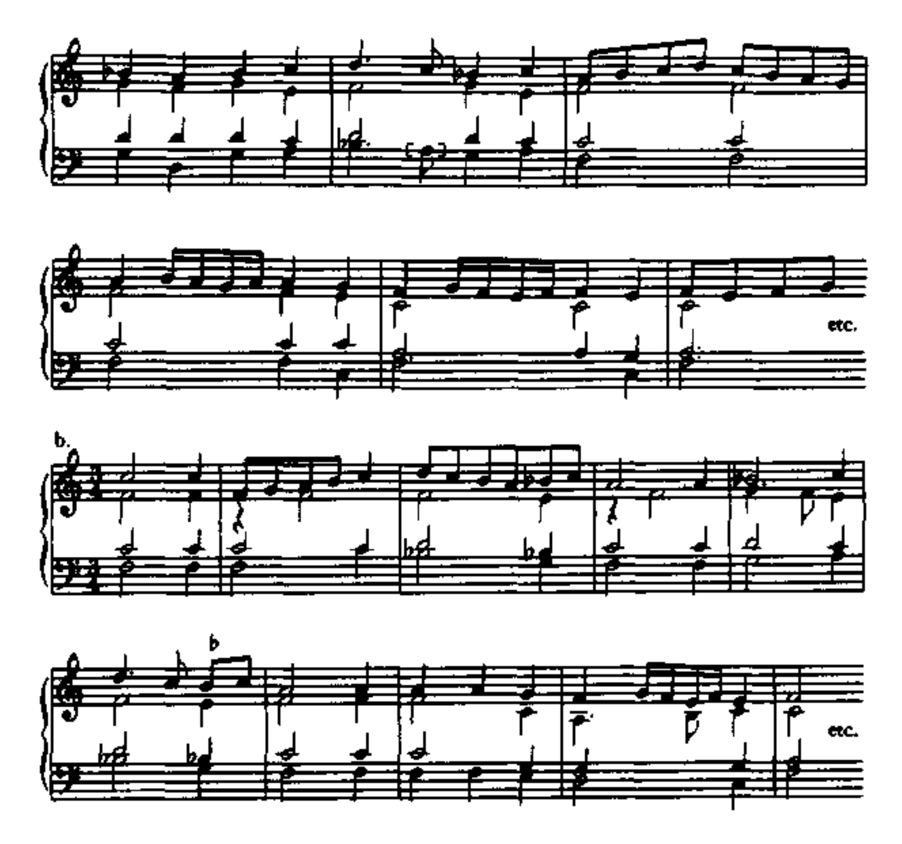


公爵阿尔布雷希特四世在慕尼黑宫廷中的舞会，三对舞伴跳着庄重的帕凡舞，由在左面包厢演奏的长笛和鼓伴奏，右面包厢中有一名定音鼓演奏者和两名小号演奏者，他们的乐器搁置着。背景是公爵与一位贵妇人正在玩牌戏。马特豪斯·札辛格雕刻，约 1500 年(德累斯顿，铜版雕刻收藏室)。

一首两拍子的慢舞曲后面紧接一首曲调相同的三拍子快舞曲，从而使第二首舞曲成为第一首的变奏，这是一种人们喜爱的结合法。16 世纪法国出版物中常见的这样一对是帕凡舞曲和加亚尔德舞曲。在同一时期的波兰符号谱中也有类似的成对舞曲(见谱例 7-13)。

例 7-13　鲁布林的约翰的符号谱中的 Czayner Thancz





16世纪早期的舞曲与声乐范例关系不大，因此可以在舞曲中无拘无束地发展有特色的器乐风格。16世纪的舞曲就像在以后的时代中那样，开始脱离其原来目的而发展成风格化的乐曲，它们保留舞蹈的特性节奏和总的轮廓，但显然不供实际舞蹈用，就像肖邦的圆舞曲不是为在舞厅里跳华尔兹舞而写的一样。

16世纪下半叶，琉特琴、键盘乐器和重奏的舞曲大量出版。有些舞曲只不过是流行曲调的改编曲，但大多数舞曲似乎是为资产阶级家庭或贵族宫廷的社交场合之用而创作的。早先在布艮第和意大利宫廷盛极一时的芭蕾舞临近16世纪结束时输入法国；现存最早的法国芭蕾音乐是为《王后芭蕾舞剧》所作的音乐，该剧于1581年在巴黎上演。

在16世纪初期已经出现的像风格化舞曲的创作一样把两首或三首舞曲合并成组的倾向仍在继续发展。16世纪末人们喜爱的成对舞曲是帕凡舞曲和加亚尔德舞曲，或帕萨梅佐舞曲和萨尔塔雷洛舞曲。在这两对中第一首都是慢而庄重的两拍子舞曲，第二首则是三拍子的较活泼的舞曲，通

常根据相同的旋律或它的变奏写成。在德文资料中第二首舞曲有时叫做变拍后续舞曲(proportio),此名称从15世纪的记谱法术语中留存下来,表明第二首舞曲的时值取决于第一首舞曲时值的某种形式的三分比例。

阿拉曼德是一种快慢适中的两拍子舞曲,约在16世纪中叶开始受人青睐,以它的风格化形式保留下来,成为后来的舞曲组曲中正规的一首。库朗特是后来的组曲中的另一个正规组成部分,它也是在16世纪崭露头角。莫利在他的《简易音乐入门》(1597)一书中列举了16世纪末的主要舞曲并对它们的音乐结构加以有趣的评论。英国人擅长于创作不供舞蹈用的精巧的帕凡舞曲和加亚尔德舞曲。伯德、贾尔斯·法纳比(约1560—1640)和扬·斯韦林克在他们各自的《悲伤帕凡舞曲》中都以道兰德的埃尔曲《潸然泪下》(NAWM 69)作为键盘改编曲的蓝本。

即兴表演的乐曲 许多典型的器乐特征是通过即兴表演而潜入乐曲的;后来这些特征被写进了音乐,无论是手抄本还是印刷本。16世纪表演家主要用两种方式即兴表演:为指定旋律线加装饰音,或在指定旋律线上加一个或几个对位声部,如素歌。后者在歌唱者的实践中叫做discantus supra librum(根据唱诗班歌本,即一种开本很大的圣咏歌本[中所写的旋律]而作的[即兴]迪斯康特);也叫做contrappunto alla mente(思维对位)或sortisatio(即兴创作,与compositio[书面创作]相对而言),这种即兴表演在16世纪初被认为是训练音乐家的重要课程。15世纪末16世纪初受人钟爱的宫廷舞蹈低步舞,其舞曲就是在一条借用的男高音旋律上这样即兴发挥而成。然而后来低步舞曲的旋律也有在最高声部的,例如阿泰尼昂1530年以后的一系列舞曲集中所出版的那些。阿泰尼昂用两拍子记低步舞曲,但是舞蹈往往要求混合两拍子和三拍子以形成12拍的单位,舞蹈大师阿尔博在他的《舞蹈艺术》(1588)[16] 中为这种拍子起名为"四元法"(quaternions)。

NAWM 62 皮埃尔·阿泰尼昂编辑的《四声部舞曲》第二集

62a中的舞曲的拍子式样是3 4 2 3,在aabbaa的旋律布局中重复20次。低步舞的基本舞步之一是勃朗莱(branle),即一个侧跨步同时

身体摆动把重心从右脚移至左脚。后来布朗莱成为独立的舞曲并出现几个变种，双布朗莱舞曲和单布莱舞曲都是两拍子的，欢快布朗莱舞曲则是三拍子的，如 62 b。所示音乐往往由最高声部所唱歌词来确定，在本例中歌词为Que je chatoulle ta fossette(我喜欢你的小酒窝)。
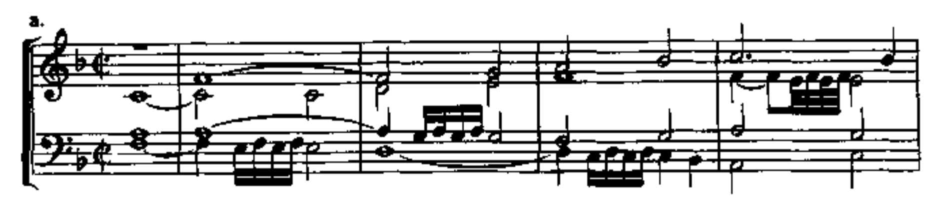
非舞蹈用的即兴风格乐曲在最早的供独奏的乐曲样板中可以见到。它们不以任何现成的旋律为依据，自由展开，往往具有漫不经心的样式，各色织体纷呈，并不坚持用一种明确的节拍或形式。它们的名称不一：前奏曲、幻想曲或利切卡尔。从路易斯·米连(约 1500—约 1561)的比韦拉琴曲集《大师》(巴伦西亚，1536)中的幻想曲中我们可以看到琉特琴演奏家在伴奏自己或另一位歌唱家演唱琉特歌曲(如他的曲集中的那些：比良西科、十四行诗、浪漫曲)之前的即兴弹奏。每首幻想曲都用一定的调式。
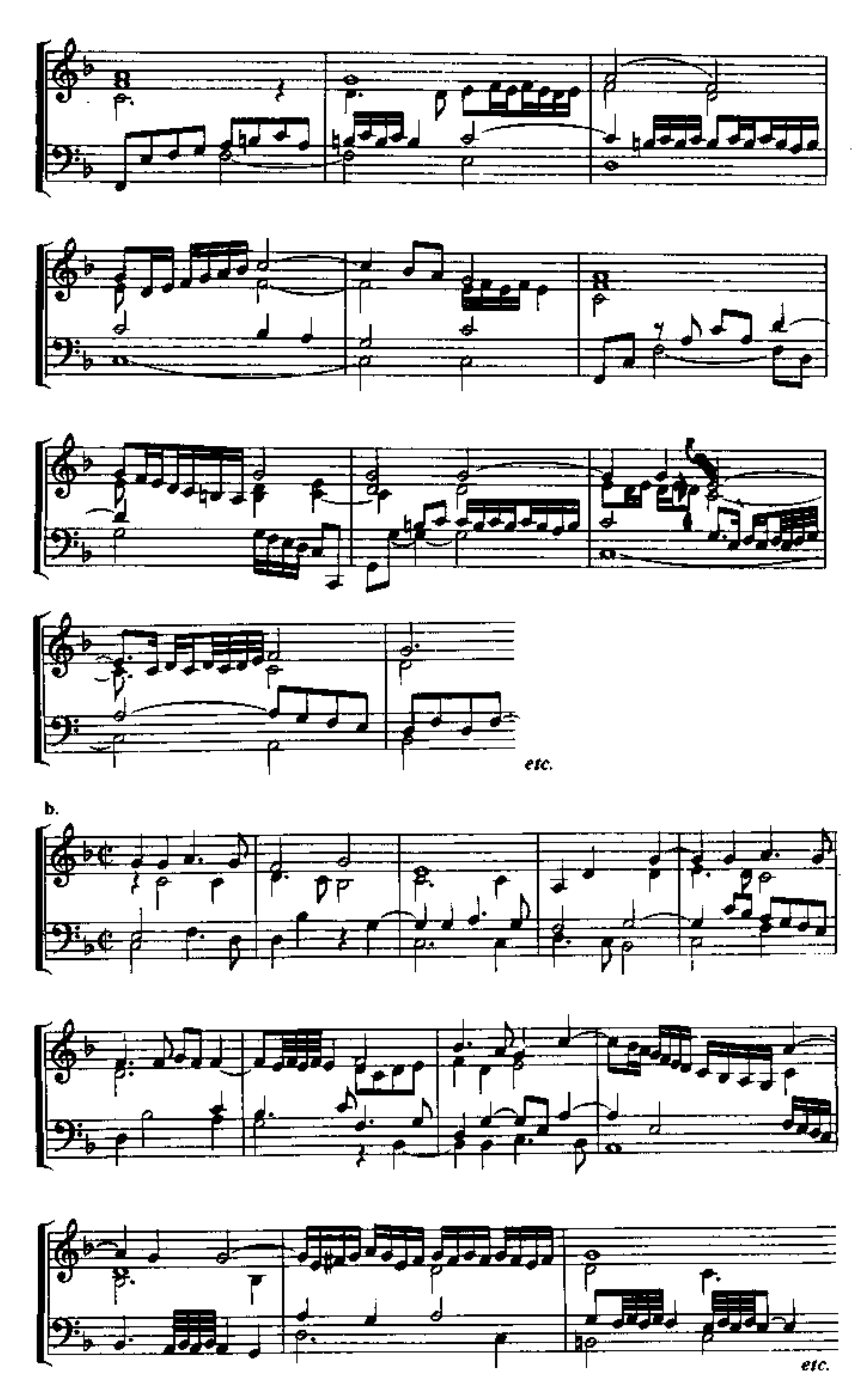
NAWM 64 路易斯·米连，比韦拉琴幻想曲XI
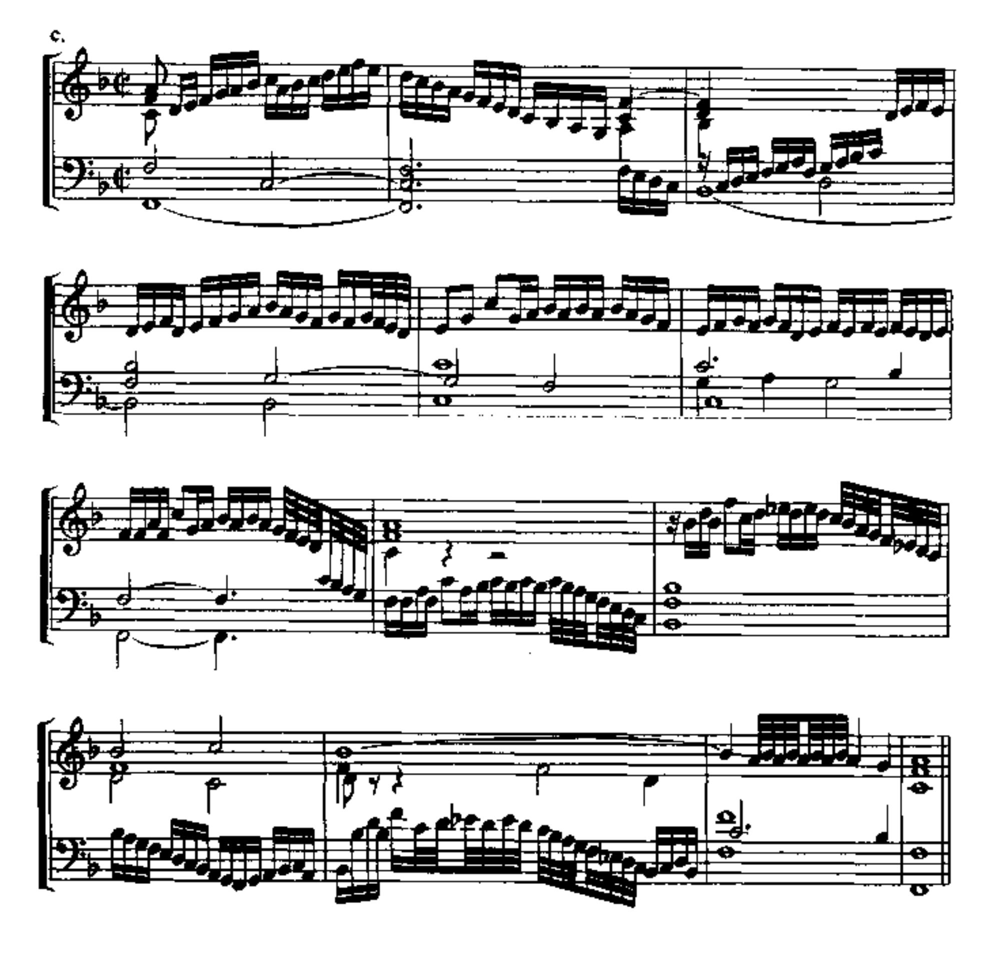
这首幻想曲是用调式 I 和 II 写成的，它的作用是把紧接着的声乐曲的调性确定下来。米连确定调性的作法是反复地朝着结束音上的终止式进行，有时由一个导致五级上的终止式的段落作准备。引向这些终止式的素材往往用模进来发展，辉煌快速的音阶经过句增强了最终和弦之前的紧张度和悬念。

16 世纪下半叶主要的即兴风格键盘音乐形式是托卡塔(toccata)。这个词源自意大利动词toccare(触动)，使人联想到管风琴家在键盘上的即兴表演的情景。威尼斯管风琴家克劳迪奥·梅鲁洛(1533—1604)所作的托卡塔肯定给人以这样的印象(见谱例 7-14)。[17]


例 7-14 克劳迪奥·梅鲁洛，托卡塔段落




etc.
b.
etc.
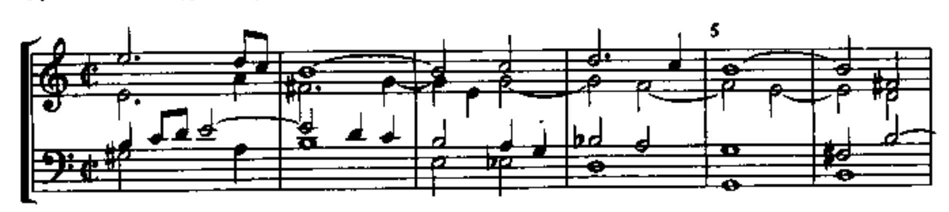


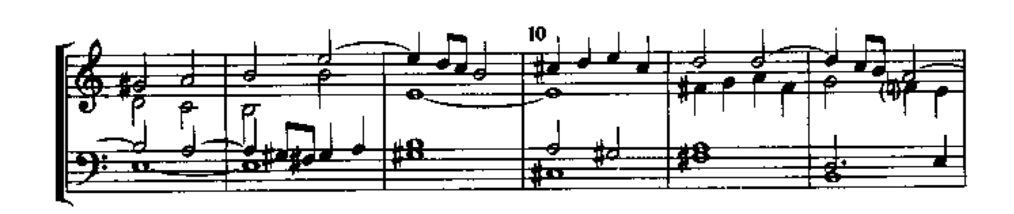
梅鲁洛一开始就利用管风琴的威力使音可以不受限制地延续，第一段是一系列构思宽广的和弦，中心在F上(谱例 7-14 a)，先在结束音上收束，然后又进行到五级上的半终止。大量的留音和其他延长的、重复的不协和音程是管风琴上常见的。装饰音和节奏变化极其自由的音阶经过句使织体更为活泼。形成对比的中间段落实际上是一首有 4 个短主题的不长的利切卡尔，各条主题相继用模仿来发展(谱例 7-14 b所示是这些主题中的第一个)。中间段落之后是一个与开头相似的经过句，但和弦铺展得更为宽广，再加上花样层出不穷的辉煌的跑动经过句。在这最后的自由段落中，和声节奏的庄严的渐慢伴以跑句的增强活力和越发宽广的气势，形成感人至深的高潮(谱例 7-14 c)。
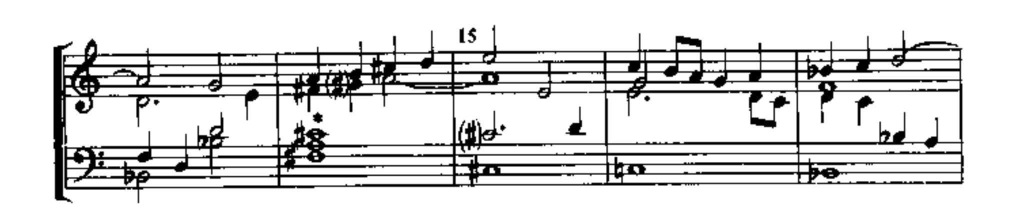
这类乐曲不一定含有赋格式段落，它们也不是一律被称为托卡塔。其他形形色色的名称有幻想曲、抑扬曲、前奏曲等。

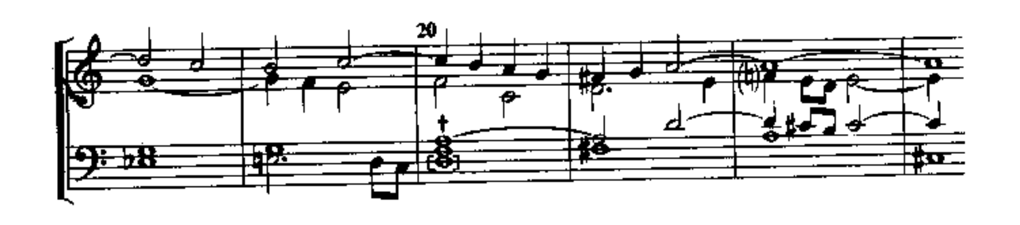
临近16世纪结束时，在一些键盘曲中有一种颇为别致的即兴写作法，作曲家似乎梦幻般漫游一座奇特和声的迷宫，就像一个管风琴师在静静地即兴弹奏时可能作出的那样。谱例7-15所示是这类作品中的一个经过句，它是让·德·马克所作，恰如其份地名之为《古怪的和声》。⑲ 这种不稳定的紧张的和声是17世纪罗马管风琴家弗雷斯科巴尔迪的沉思的变音托卡塔的先躯。

例7-15 让·德·马克,《古怪的和声》









利切卡尔 把声乐曲改编成器乐曲，这一做法很自然地导致一些虽非肯定源自某一特定声乐曲然而却明显地以声乐原型为样板的器乐曲的出

现。这就是那些模仿性的器乐形式——利切卡尔和坎佐纳，它们分别是经文歌和尚松的器乐对应曲。术语利切卡尔(ricercar)来自意大利动词，意思为“探索”和“尝试”。此术语可能出自琉特琴演奏者的行话，表示在指板上摸索——ricercar——音高。最早的琉特琴利切卡尔的特点是即兴表演，在转而用于键盘曲后这一体裁开始断断续续采用一些模仿短句；后来它借助于乐句的重复和成对模仿的平衡经过句而获得更为清晰的形式。到1540年出现了由一系列无鲜明个性或对比的主题组成的利切卡尔，每个主题以模仿来发展，它部分与终止式重叠从而与下一个主题相互扣结——实际上，这是无歌词的模仿经文歌。这类利切卡尔通常供重奏用，但是也有为键盘乐器和琉特琴而作的；它们不同于严格声乐风格之处只不过是声部进行比较自由，在印出来的谱上增添了典型的器乐装饰音而已。

奏鸣曲　15世纪后，术语奏鸣曲偶尔用来说明各式各样供独奏乐器或重奏用的纯器乐曲。16世纪末威尼斯人称之为奏鸣曲的是坎佐纳的宗教对应曲。它由一系列段落组成，各段基于不同的主题或一个主题的不同变体。它与后来的教堂奏鸣曲的联系就是这种分段的特征，在17世纪这一特征表现为具有速度、节拍和情调各不相同的几个乐章。

从以上关于二位在圣马可教堂供职的管风琴师梅鲁洛和安德烈亚·加布里埃利的作品的说明中即可明显看出威尼斯是16世纪下半叶管风琴曲和器乐曲的重要中心。曾在那一教堂任管风琴师并且是活跃的演奏家和作曲家的还有雅各·布斯和安尼巴莱·帕多瓦诺。此外，安德烈亚的侄子乔瓦尼·加布里埃利(约1557—1612)也对重奏曲作出重大贡献。他遗留下7首奏鸣曲，而坎佐纳则有约36首之多。

威尼斯的创新之一就是把复式合唱法用到器乐曲上。(关于G. 加布里埃利的复式合唱的论述见第八章。)因而G. 加布里埃利作于1597年的《神圣交响曲》中的著名的《弱声强声奏鸣曲》[19]实质上是一首供乐器用的复式合唱经文歌。这首作品之所以在音乐史中具有突出地位并非由于它固有的音乐价值，更多的是由于它是出版的器乐重奏曲中第一首标明每一声部所用的特定乐器：第一乐器组由一支木管号和3支萨克布号组成，第二乐器组是一把小提琴和3支萨克布号。木管号是一种带有杯形嘴子的木制乐器；它的柔和的声音在重奏中与其他乐器十分协调。萨克布号有5种尺寸，从

低音到高音，它们的声音要比现代长号轻柔得多。

加布里埃利的奏鸣曲的又一创新是在标题上和乐谱内标明“弱”和“强”；每个乐器组单独演奏时用前一标记，后一标记则用在两个乐器组一起演奏时。这是最早的音乐力度标记之一。

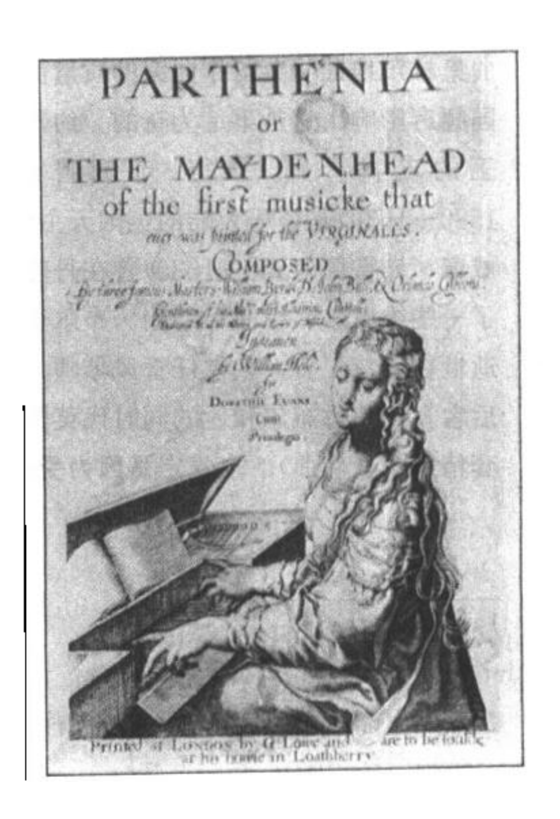
变奏曲 根据一个曲调即兴变化用以伴奏舞蹈，这种形式一定自古已有。琼·安布罗西奥·达尔扎发表在《琉特曲记谱法》(威尼斯，1508)的琉特符号谱中就出现了根据威尼斯和费拉拉的帕凡舞曲曲调写的变奏曲。一种与此有关的实践是根据短小的固定音型(诸如源自帕凡舞曲的古代和现代帕萨梅佐)，或根据演唱诗歌用的标准埃尔曲(诸如罗马内斯卡、鲁杰罗低音、《让我们看牛》)，而即兴变奏和创作变奏曲。它们是后来的夏空舞曲和帕萨卡利亚舞曲的原型。西班牙琉特琴和键盘作曲家把根据流行曲调而作变奏的艺术提高到精美绝伦。伟大的西班牙管风琴家和作曲家安东尼奥·德·卡维松(1510—1566)和琉特琴演奏家安里克斯·巴尔德拉巴诺[20]用这一体裁所写的作品尤为突出。

16世纪末在一群号称维吉那琴曲作曲家(virginalist)的英国键盘作曲家中，变奏曲百花绽开(维吉那琴一词当时指所有的拨弦键盘乐器)。这一群作曲家中最主要的是威廉·伯德，他的同行中举足轻重的有约翰·布尔、奥兰多·吉本斯、托马斯·托姆金斯。在这一时期的英国，从《马利纳曲集》(约1540—1585)开始的许多键盘音乐手稿集中最包罗万象的是《菲茨威廉维吉那琴曲集》，它是弗朗西斯·特雷吉安于1609至1619年间抄写的手稿集，共收有作于16世纪末17世纪初的近300首作品，其中有牧歌改编曲、对位幻想曲、舞曲、前奏曲，描绘性乐曲和许多套变奏曲。《菲茨威廉维吉那琴曲集》中的大多数变奏曲根据慢舞曲曲调(如布尔的西班牙帕凡舞曲)或家喻户晓的歌曲(如芒迪的《离开我的窗前》)[21]写成。当时的许多民间曲调也作为变奏的主题。

用来作为变奏基础的曲调一般都是短小、简单、歌曲般的，分句规律化，并具有清晰的、用明确的终止式断开的两段体或三段体模式。一段段变奏顺序接踵、连接不断，有时共6段，有时多至20段甚至更多。每段变奏都保持主题的结构：同样的表达法，同样的终止式，同样的和声布局。有时在整套变奏中旋律始终不变，只是时而从一个声部转到另一声部。更

为常见的是在一些变奏中旋律由于音型法而断开，因此它的原来面貌只能意会。有时这一装饰音型出自旋律本身的某一短句，但通常它是自由发挥的。有些经过句(特别是在布尔的变奏曲中的)高度炫技，虽然并非总有重要的音乐内容。

然而大多数英国维吉那琴曲并不是只以炫耀技巧为其突出特色。一段变奏一般采用一类主要音型；有时一段变奏的两半，或两段相继的变奏，用同一音型，先在头一段的右手中出现，然后再在另一段的左手中出现，从而使之成对，如《菲茨威廉维吉那琴曲集》中布尔的《西班牙帕凡舞曲》的第三和第四变奏。除这样的配对外，大多数变奏套曲中唯一的整体布局是随着作品的进展而加强活泼程度——虽然间或插入较平静的间奏段。有时也加进节拍的改变，偶尔有作曲家同时用两三种不同的节拍来写作一段变奏以卖弄他的学识。常见的是最后一段变奏较慢，以丰满的音响和厚实的和声把主题加以宽广的再陈述。这种技巧可以在伯德根据道兰德的《潸然泪下》(NAWM 69)所作的键盘变奏曲(NAWM 102 b)中见到。



威廉·伯德、约翰·布尔和奥兰多·吉本斯于1613年伊莉莎白公主与弗雷德里克亲王举行婚礼时献给他们的维吉那琴曲集《少女曲集(Parthenia)》的扉页。Parthenia一词指希腊少女的合唱舞蹈歌曲，此处想入非非地既用以暗示新娘，又指乐器的名称维吉那琴(virginal，亦可解释为“处女”——译注)，并指这是有史以来出版的第一本这样的曲集这一事实。

NAWM 102　约翰·道兰德，《悲伤帕凡舞曲》和威廉·伯德，《悲伤帕凡舞曲》

这是根据约翰·道兰德的埃尔曲《潸然泪下》(NAWM 69)所作的变奏。这首歌曲是典型的帕凡舞曲形式，由三条曲调组成，每条出现后立即重复。伯德键盘改编曲中的两小节相当于道兰德的琉特琴和人声原曲的一小节。伯德将每条旋律立即加以变化。第一次陈述每条曲调时伯德把曲调的轮廓保持在右手中，加上短小的伴奏动机或装饰性回音、音型和双手相互模仿的音阶进行。总谱上标有“Rep.”的变奏曲中，与道兰德的范例的关系更为微妙。节奏有时移位，旋律也不很明显，不过和声始终如一而且通常在织体的某一部分中可以追踪到旋律。道兰德在歌词“And tears and sighs and groans”(眼泪、叹息和呻吟)处在琉特琴伴奏中模仿旋律，伯德也照样这么做。

欧洲大陆上的英国作曲家　《菲茨威廉维吉那琴曲集》和其他同时代的曲集雄辩地证明英国作曲家的质量优秀。17世纪初英国音乐家对于北欧诸国颇有影响，这是不足为奇的。约翰·道兰德自1598至1607年曾任丹麦王的琉特琴师。彼得·菲利普斯(1561—1628)和理查德·迪林(约1580—1630)是侨居大陆的英国天主教徒；他们所作乐曲主要在荷兰出版。威廉·布雷德(1560—1630)曾在丹麦和德国担任各种职务，并在德国出版了一些维奥尔琴组曲。约翰·布尔于1613年赴布鲁塞尔，自1617年直至逝世在安特卫普大教堂任管风琴师。他与斯韦林克是否相识不得而知，但后者肯定熟悉布尔和他的同时代英国人的音乐，他写作键盘曲(其中包括几套精采的变奏曲)，也肯定是因为受到他们的影响。

① 见HAM 114。

② 见扎利诺《和声规范》(威尼斯，1558)、第4卷，第32—33章，译文收在SR以及扎利诺《论调式》中，译者为维雷德·科恩，编辑克劳德·V.帕利斯卡(纽黑文：耶鲁大学出版社，1983)。

③ 见扎利诺《对位艺术》第3卷，第54章，由盖伊·A.马尔科和克劳德·V.帕利

斯卡翻译(纽黑文：耶鲁大学出版社，1968；纽约，诺顿出版社，1976；达尔波出版社，1983)。

④ 见克莱芒·雅内坎《复调尚松》，A. T. 梅里特和F. 莱絮尔编订(摩纳哥：琴岛出版社，1965)。

⑤ 参阅他的《全集》第2卷中的第32和第48首(由A. 盖林和A. 阿尔特威格编订)。

⑥ 摘自里斯《文艺复兴时期的音乐》。

⑦ 见HAM。

⑧ 参阅他写于1549年的信，收在路易斯·洛克伍德编《帕莱斯特里那，教皇马尔切卢斯弥撒曲》，诺顿异曲校勘谱(纽约，诺顿出版社，1975)。

⑨ 见扎利诺《对位艺术》第57章，《和声规范》第4卷第32章，SR，255—259(=SRR 65—69)，在书中这首牧歌及《新音乐》中的另外4首牧歌均被引用作为表达各种不同心态的范例。

⑩ 见斯特隆克，SR，395页(=SRB，33页)。

⑪ 《啊，财宝》见HAM No. 165，《啊，甜蜜的心灵》见GMB，No. 152。

⑫ 收在HAM中，No. 145。

⑬ 见约瑟夫·凯尔曼《伊莉莎白时代的牧歌》(纽约：美国音乐学研究会，1962)。

⑭ 收在HAM中，No. 180。

⑮ 全曲见EE，No. 25。

⑯ 图瓦诺-阿尔博《舞蹈艺术》，由玛丽·斯蒂沃特·埃文思翻译(纽约，1967)。

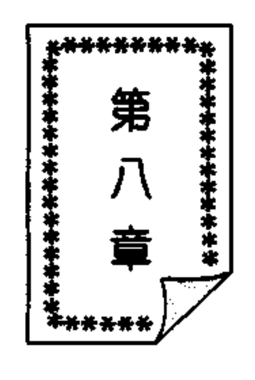
⑰ 见HAM No. 153，它发表于梅鲁洛的《托卡塔第二集》(1604)中。

⑱ 见HAM No. 174。

⑲ 见HAM No. 173。

⑳ 参见HAM No. 124中他的《基于让我们看牛的变奏曲》。

㉑ 见HAM No. 177。



文艺复兴晚期的教堂音乐

德国宗教改革的音乐

当马丁·路德于1517年在维滕贝格宫廷教堂的门上张贴《九十五条论纲》时，他并无意发起一个运动来组织完全脱离罗马的新教教会。甚至在分裂无可挽回之后，路德教会仍保留了许多传统的天主教礼仪，并在礼拜仪式中大量采用拉丁文。同样的，许多天主教音乐，包括素歌和复调音乐，都得到沿用，有时用原来的拉丁文歌词，有时用其德文译文，或在旧的旋律上填以新的德文歌词，称作 Contrafacta（“换词歌”）。

音乐在路德教会中的中心地位（特别是在16世纪）反映了路德本人的信仰。他是一位音乐爱好者，一位歌手和略具技巧的作曲家；他极其赞赏弗朗科-佛兰德斯的复调音乐，特别是若斯坎·德·普雷的作品，坚信音乐具有教育和陶冶性情的力量，要求所有教徒在礼拜仪式中参加一定的音乐活动。虽然他改动了礼仪中的一些歌词来适应他对某些神学问题的见解，但他还是愿意在礼拜仪式中保留拉丁文，部分原因在于他认为拉丁文对青年的教育有着重要作用。这些见解（个人的和官方的）在某些方面前后矛盾；在实施中不同地区的会众制订出许多不同的用法。有着训练有素的唱诗班的大教堂一般保留着不少拉丁礼仪和拉丁文复调音乐。路德早在1526年就出版了一首德文弥撒曲供小型会众用或是自由选用，主要轮廓以罗马的弥撒为准绳，但细节上有很多变动：《荣耀经》省略掉了；加入一些适应德文的自然抑扬顿挫的新吟诵音；专用弥撒的好几部分被删节或压缩，保留下来的部分以及常规弥撒的一大部分中都代入德文赞美诗。但是

路德从来没有打算在路德教会中一律以这种格式或任何别的格式为主。在16世纪的德国几乎是随时随地都能找到罗马惯用法和新概念这二者之间的各种可以想象得到的结合和妥协。拉丁文的弥撒曲和经文歌照样有人唱；甚至直到18世纪中某些地方的礼仪中仍在采用拉丁文，例如，在巴赫时代的莱比锡，礼拜仪式的某些部分还是用拉丁文唱的。

路德教派众赞歌 路德教会在音乐上最重要最有特色的贡献是分节歌形式的会众赞美诗，德文称为choral(众赞歌)或Kirchenlied(教堂歌曲)，英文称为chorale(众赞歌)。因为今天大多数人都熟悉这种配置四部和声的赞美诗，因此必须指出，众赞歌和素歌一样，主要只由两个要素组成，即歌词和曲调；但是——也像素歌和民歌一样——众赞歌可以通过和声和对位来加以润饰，并能扩展成大型音乐形式。16世纪大部分天主教会音乐是素歌发展的结果；而17和18世纪的路德教派音乐则是从众赞歌发展而来。
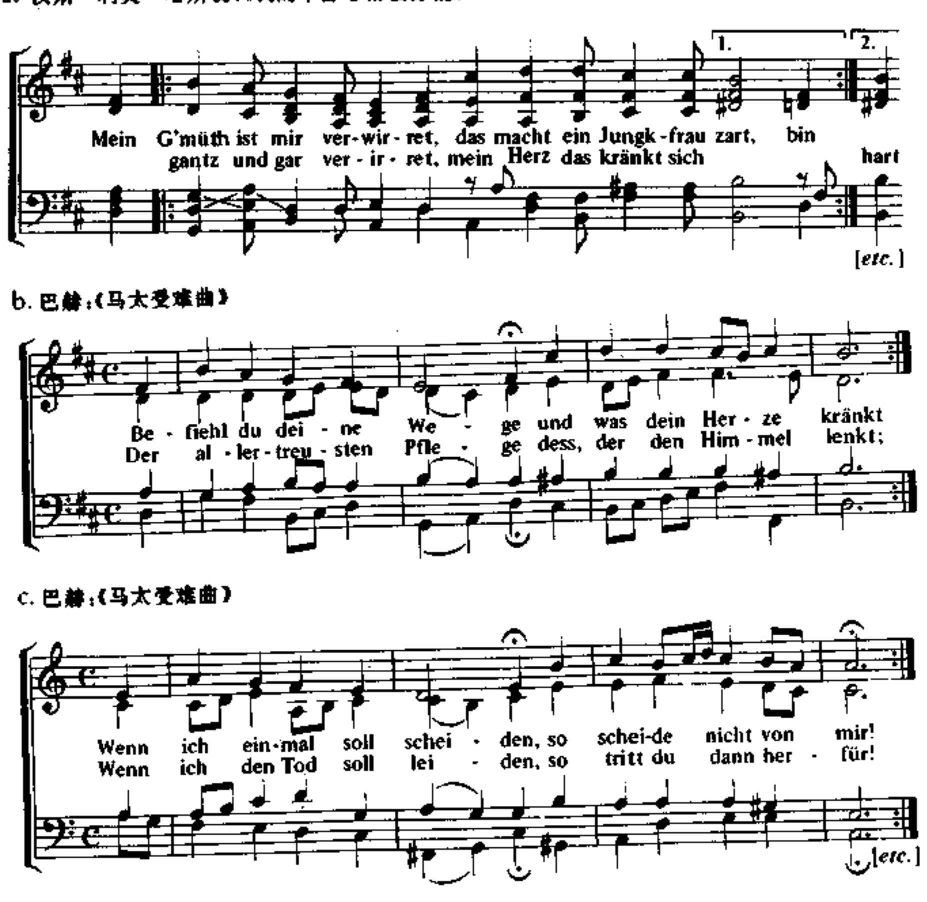
1524年出版了4本众赞歌集，其后每隔一段时间又不断有新的曲集问世。一开始这些歌曲是供会众齐唱用的，没有配置和声或伴奏。某些曲集中的记谱和同时代的格里高利素歌一样，不标明音的相对时值；不过，比较常见的做法是，旋律用精确的有量记谱法记写。众赞歌很可能是用长度相当划一的音符来唱的，有时会随着歌词的自然流动而加入一些变化；在每一乐句的最后一个音上有长短不一的停留。

有很长一段时间，在路德教会中，合适的歌曲远远供不应求。路德本人写过许多众赞歌歌词，著名的《坚固堡垒》便是一例。这首众赞歌(1529年首次出版)的旋律是否路德所作，至今无法确证，虽然人们一般把此曲的音乐归之于他名下。许多众赞歌曲调是新创作的，但全部或部分地根据世俗或宗教歌曲改编而成的众赞歌甚至更多。于是格里高利赞美诗Veni Redemptor gentium(《来吧，基督徒的救世主》)变成了德文的Nun Komm' der Heiden Heiland(《现在，来吧，基督徒的救世主》)。人们熟悉的非礼仪性宗教歌曲也用上了，例如，兼用拉丁文和德文的圣诞赞美诗《In dulci jubilo》(《在甜蜜的欢乐中》)或德文的复活节歌曲《基督在死亡的镣铐中》都是如此，后者后来由路德按复活节继叙咏《Victimae paschali laudes》(赞美复活节殉道者》)的模式重新改编。

换词歌　换词歌（即世俗歌曲的“模拟式改编”）是众赞歌中特别重要的一种，咏唱时保留原有的旋律，而歌词则或代之以全新诗句，或加以变动，以赋予适当的宗教意义。正如我们在谈到弥撒曲历史时所看到的，在16世纪中，把世俗歌曲和世俗复调作品改编为教会所用，是司空见惯的事。换词歌中最著名而且肯定是最美妙的一首可能是《啊，尘世，我必须离开你》，它取材于伊萨克的利德《因斯布鲁克，我必须离开你》（NAWM 52）。后来又有一首多少令人惊愕的例子，就是哈斯勒的利德《我的平静心情被〔一位淑女的风韵〕打乱》的曲调，于1600年前后填上了宗教歌词“我心理充满渴望”，后来又配上“啊，头颅，血迹斑斑，伤痕累累”的歌词。哈斯勒原曲中开始乐句的变体用在巴赫的两首《马太受难曲》中，如例8-1所示。

例 8-1

a. 汉斯·利奥·哈斯勒：《我的平静心情被打乱》



在整个16、17世纪中，新的众赞歌歌词大量创作，也配了一些新的曲调，但宗教改革初期的许多众赞歌还保留着。在当今的大多数英文新教赞美诗曲集中仍然可以找到一些16、17世纪的众赞歌曲调：路德的《坚固堡垒》、哈斯勒的《啊，神圣的头颅》以及克吕格的《我们全都感谢上帝》都是例证。

复调众赞歌配乐 路德教派作曲家早就开始为众赞歌写复调配乐。1524年，路德的主要音乐合作者约翰·沃尔特(1496—1570)出版1卷包括38首德文众赞歌配乐和5首拉丁文经文歌的曲集。在后来的版本里，这一曲集又增添了更多的拉丁文经文歌，篇幅有所扩充；其中第5版亦即最后一版于1551年问世。1544年，路德时代德国最重要的音乐出版商格奥尔格·劳乌(1488—1548)在维滕贝格出版一本更重要的曲集，收有123首复调众赞歌改编曲和经文歌。与沃尔特的集子不同的是，这本曲集汇编了16世纪前半叶所有第一流德国和瑞士籍德裔作曲家的作品，包括路德维希·森夫尔、托马斯·施托尔策(约1475—1526)、贝内迪克图斯·杜西斯(约1490—1544)、西克斯图斯·迪特里希(约1490—1548)、阿诺德·冯·布吕克(约1470—1554)和佛兰德斯作曲家吕皮斯·海林克(约1495—1541)。这两本以及16世纪其他曲集中的众赞歌配乐在风格上自然是斑驳陆离，差别很大；有些用较老的德国利德风格，将长音符的朴素众赞歌曲调放在男高音声部，四周缀以三个或更多声部构成的流畅自如的复调，动机各自独立，很少用模仿；另外一些则像弗朗科-佛兰德斯经文歌那样，使众赞歌的每一乐句以模仿手法在所有声部中加以发展；还有一些则采用简单的、几乎是和弦式的风格。在整个前半世纪中总的趋势都倾向于这最后一种简单化的写作风格，而且还倾向于把曲调放在女高音声部而不是男高音声部。
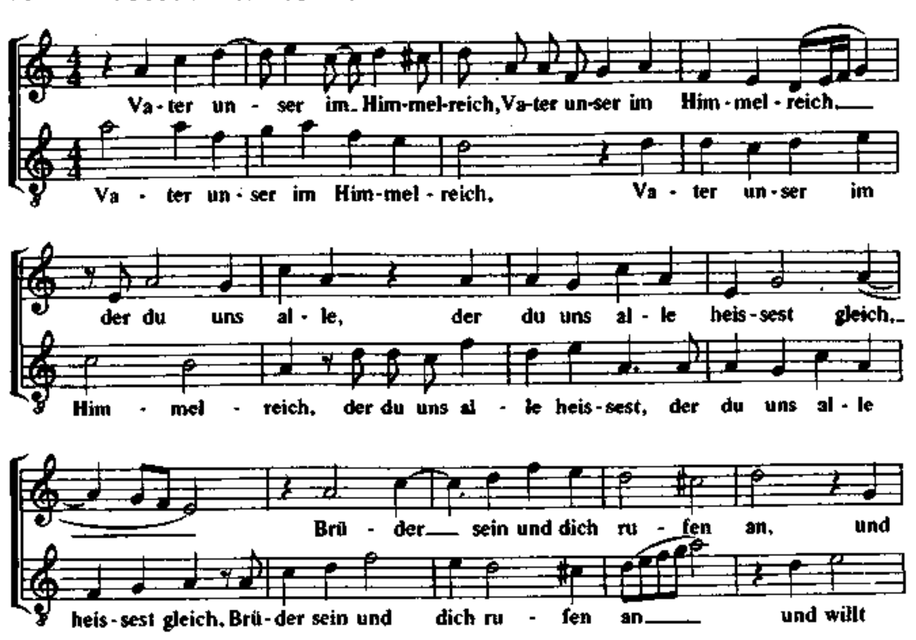
复调众赞歌配乐并非供会众，而是供唱诗班唱的。一种常见的表演方式是让唱诗班唱的众赞歌诗节(有时由乐器加以重叠)和会众无伴奏同度齐唱的诗节交替出现。在16世纪的后三分之一时间内，情况逐渐发生变化：众赞歌越来越频繁地以康兴纳(cantional)风格出版，换言之，采用简单和弦式的、赞美诗般的配乐，节奏直截了当，曲调在最高声部。16世纪时，会众的歌唱可能还是没有伴奏的；至1600年以后，会众唱曲调时，
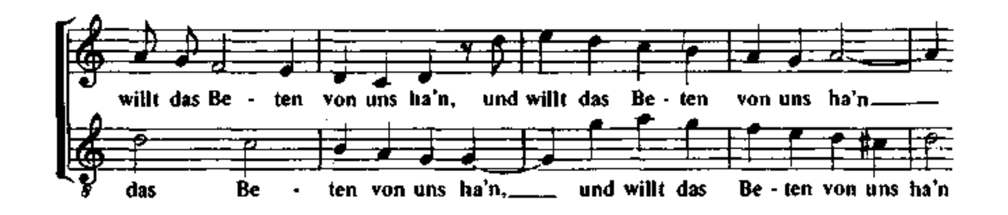
便由管风琴弹奏所有声部，逐渐相沿成习。第一部康兴纳风格的曲集是卢卡斯·奥西安德(1534—1604)发表于1586年的《众赞歌与诗篇歌50首》。17世纪初创作康兴纳配乐的主要作曲家有汉斯·利奥·哈斯勒、米夏埃尔·普里托里乌斯(1571—1621)以及约翰·赫曼·沙因。

众赞歌经文歌 至16世纪末，德国路德教派的许多地区重新皈依天主教。东北部属新教，西南部属天主教这一划分线便基本上确定下来，延续至今。随着这一明确划分，一种新的、有特色的路德教派复调教会音乐脱颖而出。宗教改革初期的众赞歌配乐作曲家曾致力于保持众赞歌的歌词与旋律原封不动；换言之，他们对待众赞歌的态度，犹如中世纪奥尔加农作曲家之对待圣咏，即认为那是一种已经确定而不可更动的东西，可以加花，但却不能从任何个人的、表情的角度加以诠释。到16世纪末这种态度起了变化。德国新教作曲家们效法拉索的例子，开始像天主教作曲家在15世纪所做的那样，把传统旋律用作自由艺术创作的基本素材，加上他们个人的诠释和一些如画的细节。这类新的配乐称为“众赞歌经文歌”。

米夏埃尔·普里托里乌斯根据众赞歌《我们的父》所作的二声部歌曲便是一首路德教派众赞歌经文歌的范例(例8-2)。

例8-2 米夏埃尔·普里托里乌斯：二声部歌曲《我们的父》





(歌词大意："我们在天上的父，您嘱咐我们亲如兄弟，并祈求您保佑，您期盼我们祷告。")

众赞歌经文歌的作曲家们可以而且确实完全摆脱传统的众赞歌曲调，虽然他们仍然采用与众赞歌或利德风格有关的旋律素材。这类经文歌的出现进一步肯定了新教教会音乐中早已存在的在简单会众赞美诗和供训练有素的唱诗班演唱的精美音乐之间的区别。16、17 世纪之交德国主要的经文歌作曲家有哈斯勒、约翰内斯·埃卡德(1553—1611)、莱昂哈德·勒希纳(约 1553—1606)和米夏埃尔·普里托里乌斯，他们的创作确定了德国路德派教会音乐风格并开启了通向发展之途的大门，这一发展在 100 多年以后在 J. S. 巴赫身上达到顶峰。

德国以外的宗教改革教堂音乐

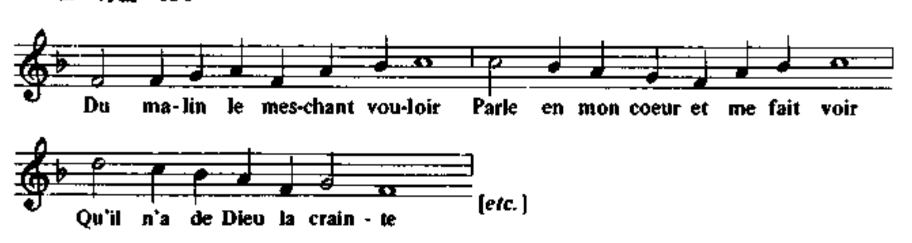
格律诗篇(Psalter)　宗教改革运动对法国、低地国家以及瑞士等国的音乐所产生的影响同德国的发展大相径庭。让·加尔文(1509—1564)和宗教改革的其他领导人比路德更强烈地反对保留天主教礼仪程序的因素。他们不仅一律不相信艺术在礼拜仪式中的感化力，而且还特别下令禁止咏唱圣经以外的歌词；其结果是加尔文教派中值得一提的音乐作品仅只有格律诗篇一种，就是把诗篇译成有格律的韵文，谱以新创作的旋律或——在很多情况下——配上通俗旋律或素歌的改编旋律。法国主要的格律诗篇出版于 1562 年，所用诗篇歌词由克莱芒·马罗和泰奥多尔·德·贝泽翻译，谱以卢瓦斯·布尔热瓦(约 1510—约 1561)所选或所创作的旋律。在教堂礼拜中诗篇原先用同度齐唱，没有伴奏；供家庭礼拜用的配乐写成四声部或更多声部，曲调放在男高音或女高音声部，有时为简单的和弦风格，有时为相当复杂精美的经文歌式的改编曲。后来某些比较简单的四声部配乐也用于公开的礼拜仪式中。

为诗篇配乐的最重要的法国作曲家是克洛德·古迪默尔(约1505—1572)和克洛德·勒热纳；最重要的荷兰作曲家是J. P. 斯韦林克。法国格律诗篇的译本传入德国、荷兰、英国和苏格兰；法国的曲调也有许多被这些国家中的改革教会所接受。在德国，许多格律诗篇旋律被改编成众赞歌(见例8-3 a)。在荷兰，1566年的译本取代了一本更早的荷兰文格律诗篇，即1540年的《诗篇歌集》(《Souterliedekeus》)，后者的旋律取自当时的流行歌曲，并于后来由克莱门斯·农·帕帕写成三声部音乐。

法国的模式也影响了16世纪最重要的英国格律诗篇，即斯顿霍尔德和霍普金斯的那本(1562)，而对1564年的苏格兰格律诗篇则影响更为深远。亨利·安斯沃思于1612年在阿姆斯特丹推出的供寓居荷兰的英国分离主义者用的格律诗篇兼收并蓄英国和法-荷传统，该曲集于1620年被移居美洲的英国清教徒带到新英格兰，直到第一本美国格律诗篇、1640年的《贝诗篇书》问世多年后仍一直得到应用。
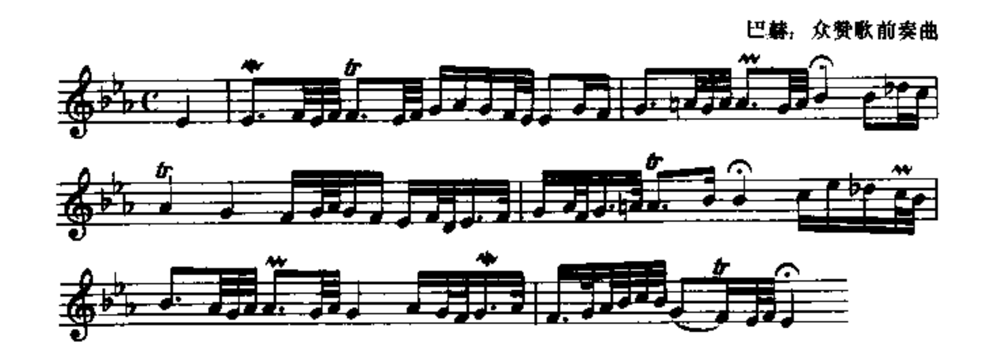
例8-3　1562年的法国《格律诗篇集》中的几条旋律及其后某些改编曲

a. 诗篇 136
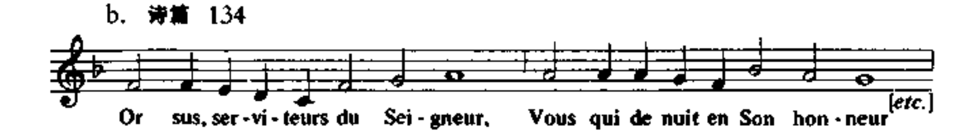


(歌词大意："邪念，在我心中说："目 无上帝。")

巴赫：众赞歌前奏曲
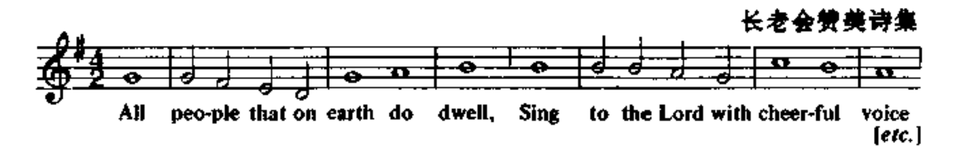


b. 诗篇 134



(歌词大意："起来，耶和华的仆人，夜间站在耶和华殿中的。")

长老会赞美诗集

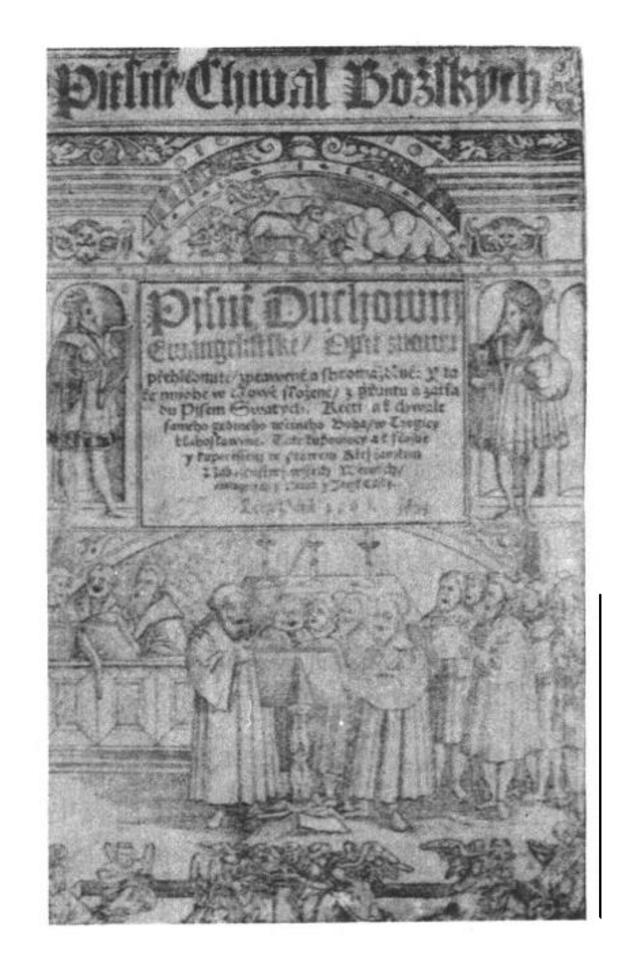


(歌词大意："所有住在世上的人，用欢快的声音歌颂耶和华。")

和大多数德国众赞歌那直截了当强健有力的特性相比，法国格律诗篇的旋律总的说来比较温和亲切，朴素无华。因为加尔文教派反对音乐上的精雕细琢，格律诗篇的曲调很少扩展成像路德派众赞歌那样的较大的声乐和器乐形式；因而它们在音乐通史中也就不那么引人注目。但是作为礼拜音乐它们却是超群绝伦的。它们的旋律线主要按级进行，略具素歌特色，乐句以丰富多姿的节奏型加以组织。奇怪的是，在现代赞美诗曲集中，1562 年版法国格律诗篇集的旋律竟选用得那么少；最著名的例子是原先为诗篇 134 配唱的曲调，它在英国格律诗篇中用于诗篇 100，因此被称为《老一百首》(例 8-3 b)

波希米亚的一场由扬·胡斯(1373—1415)领导的前宗教改革运动实实在在地把复调音乐和乐器赶出了教堂，直到 16 世纪中叶才得以恢复。胡斯教徒唱的是简单的、通常为单声部的民歌风格的赞美诗。早期的严格限制后来逐渐缓和，多声部的音乐开始获准应用，虽然仍只是音对音的风格。1561 年一个名为"捷克兄弟会"的小组出版一本赞美诗集，歌词为捷克文，旋律借自格里高利素歌、世俗歌曲或法国加尔文派的四声部诗篇配乐。捷克兄弟会后改称摩拉维亚兄弟会，于 18 世纪初移居美国；他们的一些居留地——特别是宾夕法尼亚州的伯利恒——成了重要的音乐中心。

宗教改革没有给波兰带来什么持久的进步，但它的成果之一是 1580 年在克拉科夫出版了米科拉伊·戈穆尔卡(约 1535—约 1609)为波兰文格律诗篇所作的四声部配乐。



1561年捷克兄弟团结会出版的赞美诗曲集的扉页，该曲集由扬·布拉霍斯拉夫编辑，包含735首捷克语宗教歌曲。唱诗班指挥手持长棍指导两组歌手按对开本的大型唱诗班歌本咏唱，而其他人则用小型赞美诗唱本。（布拉格，捷克国家图书馆）

反宗教改革

1560年前后的年代对16世纪的天主教音乐具有特别重大的意义。1527年查理五世的西班牙和德国雇佣军占领和洗劫罗马，给当地高级教士的高标准世俗化生活带来沉重打击。拥护改革的人在教会事务中掌了权。北方已实现改革；英国、荷兰、德国、奥地利、波希米亚、波兰和匈牙利也都岌岌可危；这一切都使反宗教改革的工作越发刻不容缓。

特伦托公议会 1545至1563年间，为了制定并批准一些措施来肃清教会中的积弊和差错，在意大利北部的特伦托举行了一串会议，时断时续，几经干扰。关于教堂音乐（这只是会议内容的一小部分），在特伦托公

议会上听到的主要抱怨是，正如一些取材于世俗定旋律和模仿尚松手法的弥撒曲所表现的，教堂音乐往往带有世俗情调；还有那复杂的复调音乐，使人无法理解歌词。此外，也有人批评教堂中过多采用喧闹的乐器以及歌手们发音不准确、漫不经心和普遍的不虔诚的态度。1555年教皇发布一份值得注意的檄文，就这一问题谴责圣彼得堂的唱诗班。不过特伦托公议会最后发表的有关这些问题的公告是十分笼统的，只是声明“凡腐化或淫秽的东西”必须排除，以便“教堂可以名副其实地称之为祷告的场所”(见花边插段)。这一指令具体由各教区的主教贯彻执行，并组成一个红衣主教特别委员会以监督它在罗马的实施。会议没有触及任何技术问题，没有具体地禁止复调音乐或模仿世俗范本。

特伦托公议会《弥撒音乐法规》

无论举行弥撒时是否伴有歌唱，必须力求使其安静流入听道者的心田和耳际，一切都是一目了然而速度恰当。如举行弥撒时伴有歌唱与管风琴，不得掺入任何亵渎神灵的内容，只可唱赞美诗和对神的感恩。用音乐调式唱歌的整个计划不是为了无谓地取悦于听觉，而是务使歌词能被所有的人充分理解，使听者内心渴求天国的和谐，敛心默祷死后升天者的喜悦……他们还必须从教堂中排除一切包含腐化或淫秽内容的音乐，无论是唱的还是管风琴演奏的。

(引自A. 泰纳《特伦托公议会条例》，2(1874)。译文见古斯塔夫·里斯《文艺复兴时期的音乐》一文)

长期以来流传着一则轶闻：就在特伦托公议会上有人敦促取消复调音乐时，帕莱斯特里那写了一首六声部弥撒曲来证明复调手法并非与虔诚的心灵水火不相容，也不一定有碍于歌词的理解；就这样帕莱斯特里那成了“教堂音乐的救星”。但这一传说是否确有其事，一直有人质疑。

这里所讲的弥撒曲就是1567年问世的《马尔切卢斯教皇弥撒曲》；它可能作于马尔切卢斯二世短暂的任期以内(1555)，也可能——这种可能性更大——是后来写了题献给这位教皇的。它与特伦托公议会究竟有什么关系我们不知其详。会议的最后决议肯定受到雅各布斯·德·凯尔勒(约1532—1591)音乐的影响，凯尔勒是一位佛兰德斯作曲家，于1561年为一组特别祷文所作配乐曾在公议会一次会上咏唱，它的透明的分部写作、频繁的单旋律语汇的应用以及稳重而虔诚的精神，强有力地向会议证明了复调音乐的价值，从而使少数几个企图反对它的极端主义分子哑口无言。

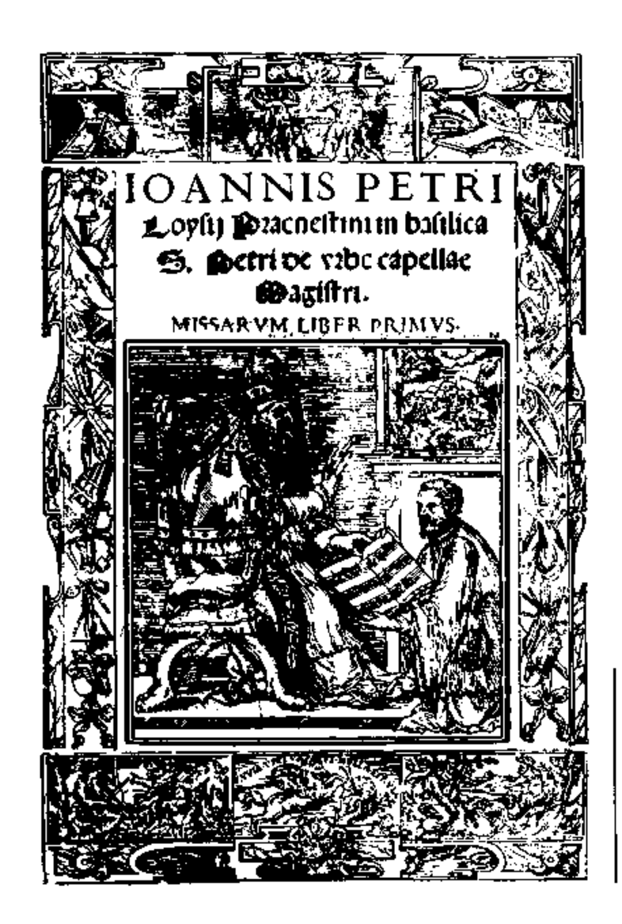
帕莱斯特里那 是罗马附近一个小镇的名字，作曲家乔瓦尼·达·帕莱斯特里那于1525或1526年在那里诞生。他曾在罗马担任唱诗班男童歌手并接受音乐教育；后又于1544年应邀在他的故乡小镇担任管风琴手和唱诗班指挥。1551年任罗马圣彼得堂朱莉亚圣乐团指挥；1554年出版第一本弥撒曲集，题献给他的庇护人教皇尤利乌斯三世。1555年在教皇的西斯廷圣乐团短期担任歌手，旋即因结婚而触犯保持独身的教规，不得不放弃这一殊荣。后又担任罗马圣约翰·拉特兰大教堂唱诗班指挥之职，六年后荣升圣马利亚大教堂的一个性质类似但地位更重要的职务。1565至1571年任教于罗马新创办的耶稣会神学院。1571年应召重返圣彼得堂担任朱莉亚圣乐团指挥，直至1594年去世为止。

帕莱斯特里那曾两次婉辞会使他离开罗马的邀请：一次是1568年，来自皇帝马克西米连二世(该职后由菲利普·德·蒙特担任)，另一次是1583年，来自曼图亚的古列尔莫·贡扎加公爵。他虽然没有接受公爵的邀请，却还是为公爵圣堂写了9首弥撒曲，这是最近才发现的。

在后半生，帕莱斯特里那监督官方仪礼书中音乐的修订工作，这是为了适应按照特伦托公议会的指令而在歌词中所作的改动，也是为了清除圣咏中的“鄙俗粗鲁、含糊费解、自相矛盾之处和一些冗词赘句”；教皇格里高利十三世认为，圣咏中之所以出现这些情况，是“由于作曲家、文士和印刷工人的笨拙、疏忽或甚至是邪恶而造成”①。这一工程未能在帕莱斯特里那身前完成，而是由其他人继续下去，直至1614年梅迪契版《升阶经》出版。这一版和其他一些各个略有不同的版本一直在各国应用；1908年梵蒂冈版问世，圣咏修订最后完成。

帕莱斯特里那的作品绝大部分是圣乐，共有 104 首弥撒曲，约 250 首经文歌，其他许多礼仪音乐以及约 50 首意大利文歌词的宗教牧歌。他的约 100 首世俗牧歌技术洗炼但保守；即便如此，帕莱斯特里那后来承认自己因为曾为爱情诗歌谱曲而“感到羞愧痛心”。

帕莱斯特里那风格 在巴赫之前，没有另一位作曲家的名字像帕莱斯特里那那样名闻遐迩，也没有另一位作曲家的技术像他那样受到如此精细的研究。他被称为“音乐王子”，他的作品被誉为教会风格的“尽善尽美之作”。人们公认他比任何其他作曲家都更好地掌握了反宗教改革那严肃而保守面貌的真诠。他去世后不久，“帕莱斯特里那风格”就在人们心目中成了复调教会音乐的标准。确实，对位法教科书，从约翰·约瑟夫·富克斯的《艺术津梁》(1725)以至比较近代的教本，都力求引导青年作曲家重新体现这种风格，虽然收效甚微。
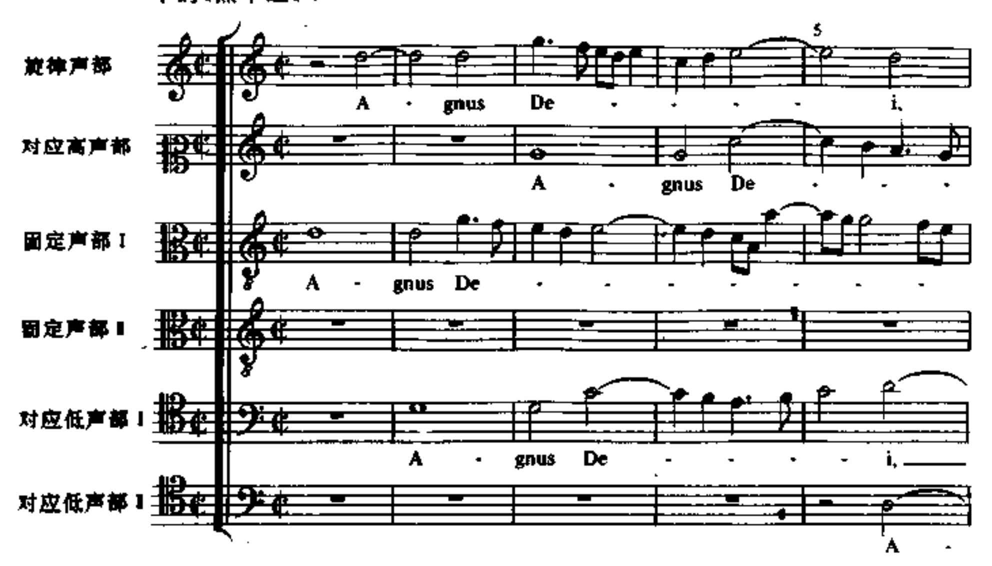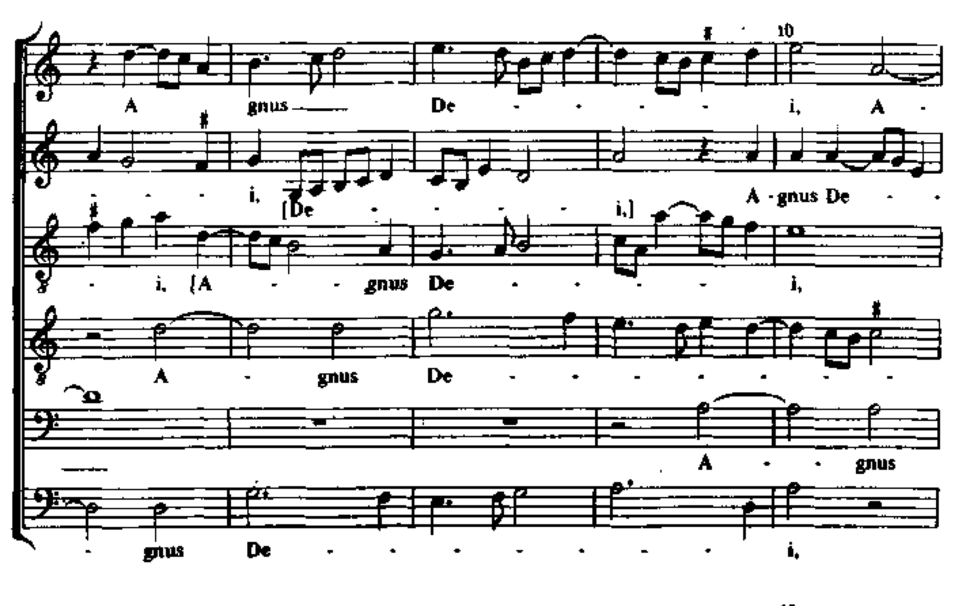


帕莱斯特里那的第一本出版曲集的扉页(罗马，1554)。图中所示为作曲家向教皇尤里乌斯三世呈献这部音乐。(柏林，普鲁士国家图书馆。)
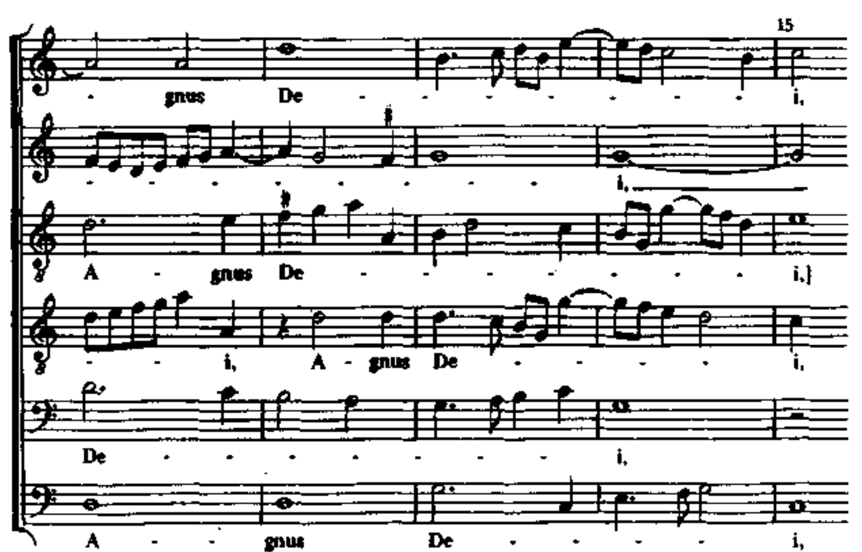
毫无疑问，帕莱斯特里那曾详尽研究一些弗朗科-佛兰德斯作曲家的作品，对其技艺了如指掌。他的弥撒曲中有53首取材于复调范本，其中有许多出之于前几代杰出对位大师诸如安德烈亚斯·德·席尔瓦、莱里蒂埃、佩内特、韦尔德洛和莫拉莱斯等人的手笔。有11首范本收在雅克·莫代尔纳于1532年和1538年在里昂出版的《花之经文歌》曲集中。在这一过程中帕莱斯特里那采用、改写和提炼了过去的某些最优秀的典范之作。

帕莱斯特里那有几首弥撒曲采用老式的定旋律风格，包括取材于传统的《武装的人》旋律的两首弥撒曲中的第一首；不过，他一般喜欢把圣咏旋律放在所有声部中自由改编，而不是局限于固定声部。他有两首弥撒曲颇有较早的佛兰德斯传统风味：一首是早期的《Missa ad fugam》，通篇用二重卡农写成；另一首是作于1570年的《Repleatur os meum》，它相隔从八度到同度的每一音程在各个乐章中先后引入卡农，在最后的《羔羊经》中以二重卡农结束。在后期的弥撒曲中他亦绝非不用卡农，只是很少像在这二首中那样自始至终用得如此严密精确。帕莱斯特里那的另外一个守旧特点是：当时作曲家们通常写五声部或更多声部，而他的大量作品都只有四声部；大约有四分之一的经文歌，三分之一的弥撒曲以及将近一半的牧歌都是这样写的。

例 8-4　乔瓦尼·皮耶路易吉·达·帕莱斯特里那，《马尔切洛斯教皇弥撒曲》中的《羔羊经》I





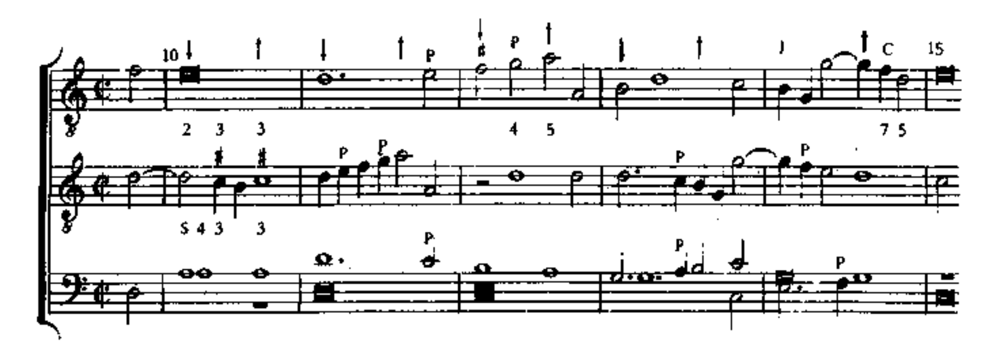


一个个人声声部都具有几乎像素歌一般的特色：曲线往往呈拱形，进行大多为级进，很少有跳进，而且跳动不大。即以著名的《马尔切洛斯教皇弥撒曲》中的第一段《羔羊经》这一典型作品的任何一行人声声部的旋律线为例(例 8-4)②，我们看到一个由不同长度的节奏组合灵活连接起来的气息很长的线条，主要为级进，重复音很少，大多在九度的范围内进行，容易上口，少数几次大于三度的跳进从未加以戏剧性的发挥，而是通过回到跳进音程范围内的某一音使它平和下来——总之，是一个平稳、自然而文雅的声音曲线。

线条的纯净与和声的纯净相辅相成。帕莱斯特里那的典型特点是完全地——或不妨说是深思熟虑地——避免变化音体系这种当时正在受到他的更为富有冒险精神的同时代人充分探索的表情手法。甚至在世俗牧歌中他在这方面也是很守旧的，在圣乐，尤其是弥撒曲中更其如此。他只用伪音的常规所要求的必要的半音变化。

帕莱斯特里那的对位实践在大多数细节上同维拉尔特学派所教的以及扎利诺《和声规范》③（1558）中所阐述和提炼的手法是一致的。从垂直的角度来看，各个独立的线条应该在小节的下拍和上拍相遇（在₵时一小节包含两个二分音符），从而使从低声部算起的三度和五度（或者与之交替出现的三度和六度）从不会缺失。这一常规在采用留音时被破坏，在留音中，在上拍时一个声部与其他声部是协和的，但是由于它在接着的下拍中延留，其他声部中有一个或几个和它形成不协和音程。延留的声部下行一级，便与其他声部形成协和音程。这种紧张与放松的交替、下拍上的强烈不协和与上拍上的甜蜜协和的交替，使音乐具备一种钟摆似的搏动。在下拍和上拍之间，一个声部可能与另一声部形成不协和音程，假如进行着的声部是按级进行的话。帕莱斯特里那运用了一个不符合这一规则的旧手法（它没有得到扎利诺的明确承认），后来被称作“骈枝音”④：一个声部向下跳进三度到达一个协和音，而不是级进。这一协和音与不协和音过程的变化可在例 8-5 中仔细加以审视，这里的第 10—15 小节的下面四个声部以原来的音值表示（P 代表经过音，S 代表留音，C 代表骈枝音；后面的数字表示不协和音程及其解决，箭头指下拍与上拍）。
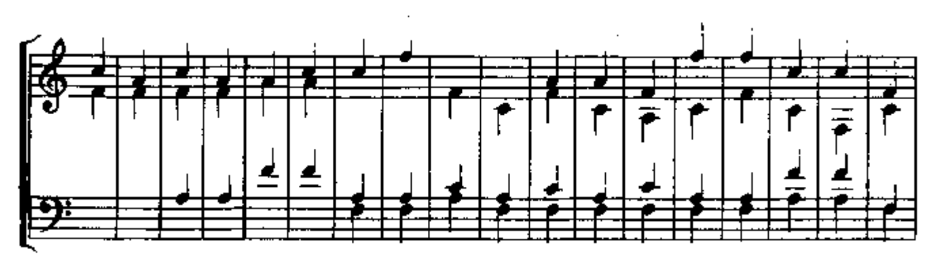
例 8-5　例 8-4 第 10—15 小节的对位分析，固定声部Ⅰ、Ⅱ和对应低声部Ⅰ、Ⅱ。



平稳的自然音线条和慎重的不协和音处理赋予帕莱斯特里那的音乐一

种没有任何其他作曲家可与伦比的始终如一的宁静与透明。他的对位法——事实上是所有优秀的复调声乐——的另一妙处在于音响的安排，即声部在纵向结合上的组合、间距和重叠。通过不同的声部组合，从同一个和弦可以得出大量难以捉摸的明暗和轻响微差。有的色调和轻响比其他的更为协调或更能给人以深刻印象，虽然可以设想它们各自对某一特定情景有用，或能产生某一特定的色彩效果或表情效果。帕莱斯特里那音乐中的纵向音响总是通过不同声部的自然而符合逻辑的进行而取得的，匀称平衡，令人满意，在 16 世纪音乐中无出其右者；有些完全建立在极其有限的和声词汇上的长篇巨作之所以显得多姿多彩而持久地耐人寻味，原因之一就在于这类音响。帕莱斯特里那很少为了戏剧性的理由而采用特定的音区或某一特定的间距；他的效果纯粹在于音响方面，仿佛他想说明简单的协和音程能以多少不同方式通过四、五或六个没有伴奏的声部而结合起来。举个简单的例子：在帕莱斯特里那的弥撒曲《Veni sponsa christi》⑤（《来吧，基督的新妇》）的第一次《羔羊经》中，F—A—C 或 A—C—F 的组合出现 21 次。我们听起来也许会觉得它们在和声上全都是一样的——换言之，都是 F 大三和弦的变化形式——但是从实际音响来看，则共有这一和弦的 18 种不同组合和间距（例 8-6）。
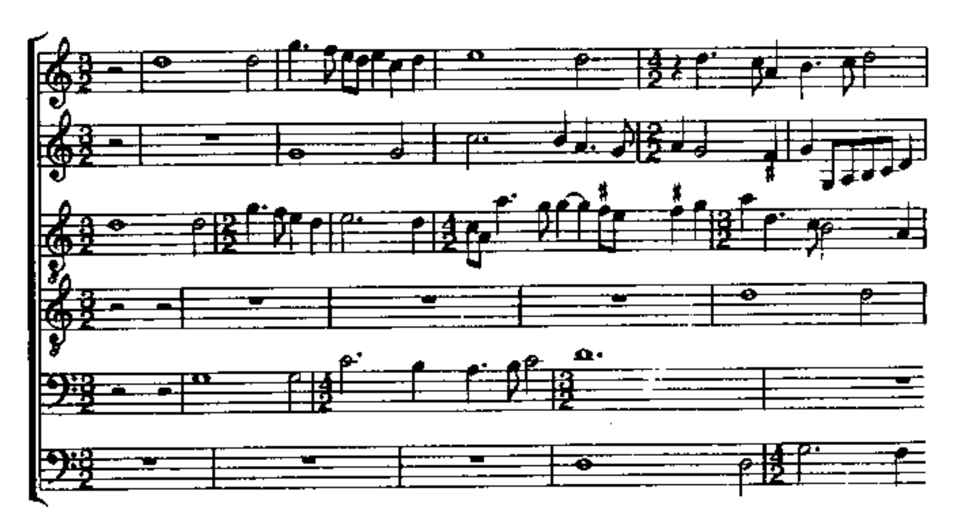
例 8-6　帕莱斯特里那弥撒曲《来吧，基督的新妇》的《羔羊经》I 中 F、A 和 C 的音响



帕莱斯特里那的音乐的节奏，像所有 16 世纪复调音乐的节奏一样，是由不同声部的节奏加上因线条的和声组合和对位组合而形成的综合性节奏结合而成的。例 8-7 所示是例 8-4 的前 7 小节，但每一声部按其本身的自然节奏而划分小节；此例生动地说明单独的线条是如何各自独立。但是，所有声部一起响起时所听到的综合性节奏给人的印象却是 $\frac{2}{2}$ 或 $\frac{4}{4}$ "小节"的相当整齐的连续进行，它们不是靠重音而大多靠强拍上的和声

变化和安放留音来断开。这种不太明显的节奏规律性是帕莱斯特里那风格所典型的。

例 8-7　帕莱斯特里那《马尔切洛斯教皇弥撒曲》中《羔羊经》I 的节奏



这同一首《羔羊经》也说明帕莱斯特里那如何用单纯的音乐手法来统一一首作品。从外表看，这一乐章像是贡贝尔的一首典型的经文歌：歌词的每一短句都有自己的音乐动机，而每一动机的对位发展又借助一个终止式而与下一个动机的对位发展融为一体，在该终止式处各声部互相交叠，有的停止了，有的继续进行。但是，在帕莱斯特里那的作品中，动机之间的关系不只是前后连续的关系；他通过为主要终止式仔细选择调式的音级和通过有条不紊的重复而求得有机的统一。

这是帕莱斯特里那的正常写作方法。但是，在《马尔切洛斯教皇弥撒曲》中他还有意识地力求使歌词更加容易理解。该曲作于 1562—1563 年间，就在这时，关于理解歌词的问题正在进行一场辩论，接着特伦托公议会又发布《弥撒曲音乐法规》，要求“歌词能被所有的人充分理解”。（见花边插段）

NAWM 44　乔瓦尼·达·帕莱斯特里那，《马尔切洛斯教皇弥撒曲》中的《信经》

《信经》因唱词重要，篇幅又长，往往是作曲家感到棘手的难题。

在这里，帕莱斯特里那使各声部同时陈述一个给定的乐句，而不是采用模仿式复调音乐的那种前后交错的方式。他本来很可能陷入配和声的诗篇歌调——即法索伯顿——所固有的千篇一律，这在当时的意大利和西班牙教堂中是常见的。例如，在帕莱斯特里那著名的《Improperia》(《谴责曲》)中也有这种情况。但是，他没有这样做，而是发现了一种求得多样化的新源泉。

帕莱斯特里那将六声部的唱诗班分成几个小一些的不同组合，每一组合各有其特定的音响色彩，而把完整的六声部留给高潮处或特别重要的歌词，诸如“per quem omnia facta sunt”(“万物是借着他造的”)和“Et incarnatus est”(“他成了肉身”)。这样一来有几个声部就不唱歌词中的某些部分，因为这里极少通常的模仿或重复。

例 8-8 所示就是这样灵活处理音乐织体的情况。C(旋律)—A(对应高声部)——T(固定声部)Ⅱ—B(对应低声部)Ⅰ一组由 C—T Ⅰ—T Ⅱ—B Ⅱ一组应答，唱的是同样的词“Et in unum Dominum”(“我信……主耶稣基督”)。两组均以说话的节奏陈述一段明白易懂的歌词，并各有自己的终止式，在两组中都是一个以大六度到八度的进行为基础的弱终止。然后是三重唱“Filium Dei unigenitum”(“唯一圣子”)，这也许是为了暗示三位一体的实质，但这里的织体却变了——又重新采用福布尔东。维拉尔特乐派对福布尔东深痛恶绝，斥之为粗野拙

例 8-8　帕莱斯特里那，《马尔切洛斯教皇弥撒曲》中的《信经》

15

旋律声部: Et in u - num Dó-mi - num, *et* *in* *u - num Dó-*

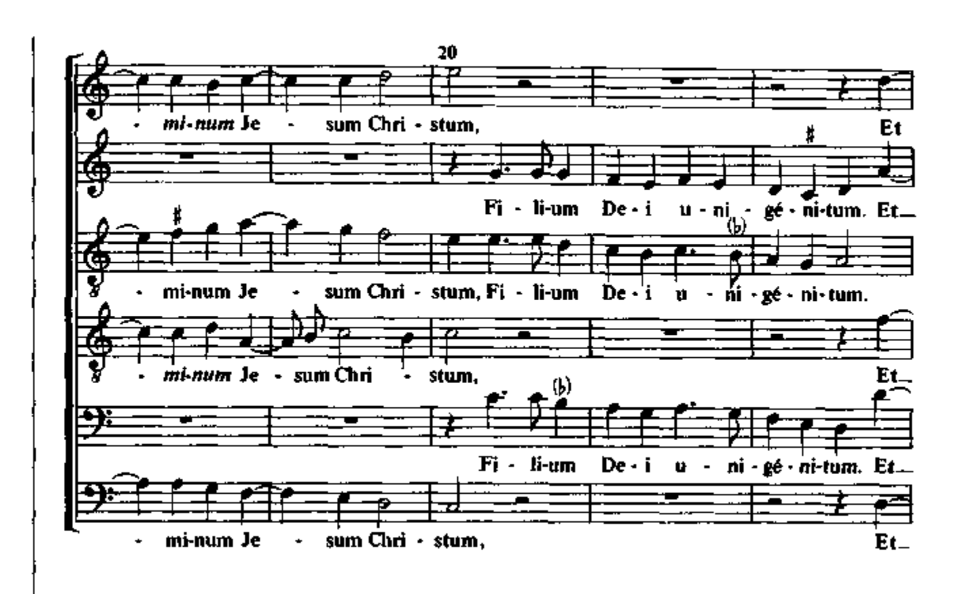
对应高声部: Et in u - num Dó - mi - num

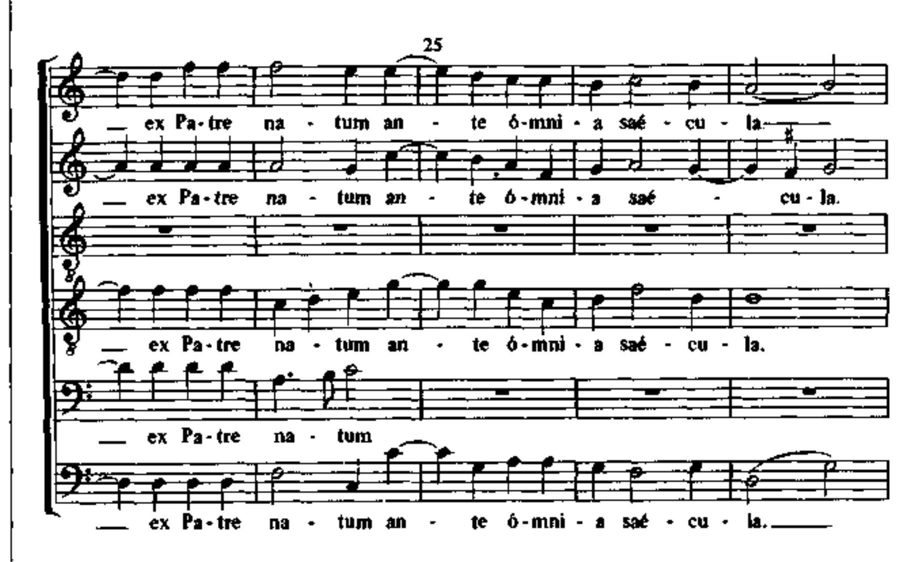
固定声部 I: Et in u - num Dó-

固定声部 II: Et in u - num Dó - mi - num, *et* *in* *u - num Dó-*

对应低声部 I: Et in u - num Dó - mi - num

对应低声部 II: Et in u - num Dó-





（歌词大意："我信其唯一圣子主耶稣基督，其因圣神降孕。"）

劣，但帕莱斯特里那在这里以及这首《信经》的其他地方却用得效果卓著，既以其六度和三度使音乐从那几乎永远不变的五度-三度结合中解脱出来，又似乎激发出一个遥远的、更为虔诚的时代的氛围。在第27小节处有一个完全终止，但它也因旋律中的三度而变弱。帕莱斯特里那把一个真正的最后终止留给下一个五声部段落的结尾，在"de Deo vero"（"真神"）一句处（第38小节）。

帕莱斯特里那也借助节奏手法来避免单调。正像上面讨论过的《羔羊经》中一样，各个声部的重音放在小节的不同拍上；重读音节可能落在任何一拍上，只有终止式(不论强弱)恢复了正常的下拍上拍交替。例如，在“Et in unum Dominum”一段中，听众听到下面这样的三拍子、二拍子和一拍子节奏的交替：3 2 2 2 1 3 3 3 1 3 2 2。

帕莱斯特里那的风格是西方音乐史中第一个在后代(当作曲家们已经很自然地在写着完全另一种类型的音乐时)被有意识地作为一种范本加以保留、孤立和模仿的风格。音乐家们说起17世纪的“stile antico”(古风格)时，所指的就是这种。帕莱斯特里那的创作后来被认为是体现了天主教教义中某些在19世纪和20世纪初被特别强调的方面的音乐理想。

帕莱斯特里那的同时代人　在那些继承帕莱斯特里那的风格并使之成为神圣不可侵犯的人之中，乔瓦尼·马里亚·纳尼诺(约1545—1607)可算是罗马乐派中最拔尖的作曲家之一了。纳尼诺是帕莱斯特里那的学生和在圣马利亚大教堂的继任者，后任教皇圣堂乐正。费利切·阿内廖(1560—1614)是纳尼诺的学生，1594年继帕莱斯特里那而任教皇圣堂官方作曲家。乔瓦尼·阿尼穆恰(约1500—1571)是帕莱斯特里那在圣彼得堂的前任，主要因其为罗马的“祈祷室礼拜会”所作劳达赞歌而闻名。这一礼拜会脱胎于佛罗伦萨牧师(后被载入圣者名册)费利波·内里为讲道和其他宗教活动而组织的集会，讲道之后即咏唱劳达赞歌；“祈祷室礼拜会”之名来自原来集会的地点罗马某一教堂的“祈祷室”。劳达赞歌或类似的崇拜歌曲后来偶尔也有用对话形式或其他戏剧化的形式加以演唱的。

维托利亚　罗马乐派中仅次于帕莱斯特里那的杰出作曲家是西班牙人托马斯·路易斯·德·维托利亚(1548—1611)。正如莫拉莱斯的一生所表明的，在整个16世纪中西班牙和罗马作曲家之间保持着亲密关系。维托利亚于1565年去罗马的耶稣会日耳曼学院，可能曾师事帕莱斯特里那，并于1571年继帕莱斯特里那而任教于该神学院；约1587年返回西班牙后，成为马丽亚皇后的圣堂牧师，1603年为皇后的葬礼创作著名的《安魂弥撒曲》。所有作品均为圣乐。他的风格虽与帕莱斯特里那相似，但在表达完



在埃尔·格列柯的《奥尔加斯伯爵的葬仪》(1586)中，画家在一个表现心醉神迷的画面中融入许多风格主义的因素。(西班牙托莱多，圣托梅教堂)

全是个人的和典型西班牙的歌词时他常在音乐中注入激情。一个优秀范例是他的经文歌《O vos omnes》(《啊，你们万民》)。⑥ 这里的线条不是像帕莱斯特里那那样具有平和均匀的节奏，而是断断续续，似泣似诉；带重复音的生动而引人入胜的乐句("attendite universi populi"——"看哪，所有的人")让位于哀歌的号哭，再以点点滴滴的福布尔东和辛辣的不协和留音("sicut dolor meus"——"像我的悲哀")加以强调。帕莱斯特里那的艺术可与拉斐尔的画媲美，而维托利亚的则以其激越的宗教热情而与他的同时代画家埃尔·格列柯的风格相近似。

其他著名西班牙教堂音乐作曲家还有弗朗西斯科·圭雷罗（1528—1599）和加泰罗尼亚人胡安·普霍尔（约 1573—1626）；前者曾在一些西班牙城市工作，1574 年去罗马；后者在年代上属于较晚时期，但他的风格基本上属帕莱斯特里那-维托利亚一派。

16 世纪人才辈出的弗朗科-佛兰德斯作曲家中的最后二名是菲利普·德·蒙特和奥兰多·迪·拉索。与帕莱斯特里那和维托利亚不同，他们的作品有很大一部分是世俗音乐。不过，蒙特写了 38 首弥撒曲和 300 余首经文歌，表现出他在古老对位技术方面的造诣，虽然其中不无比较现代化的笔触。

奥兰多·迪·拉索　和帕莱斯特里那同是 16 世纪晚期伟大的圣乐作曲家。但是，帕莱斯特里那首先是一位弥撒曲大师，而拉索则主要以其经文歌著称。无论是就其经历还是作品而言，拉索都是音乐史中最具世界性的



奥兰多·迪·拉索在慕尼黑的阿尔布雷希特五世公爵府圣乔治厅弹维吉那琴，并指挥室内乐队。图中共有 3 名唱诗班歌童、约 20 名歌手和 15 名乐器演奏员。此彩饰画系汉斯·米里希（1516—1573）所作，收在拉索《忏悔诗篇》的一个手抄本中（该书藏于慕尼黑巴伐利亚国家图书馆）。

作曲家之一。不到24岁他就已发表了一些牧歌、尚松和经文歌集，作品总量达2000余首之多。他为忏悔诗篇⑦所作配乐(约1560年)虽然是他的教堂音乐中名声最大的，却不能充分代表他的风格。他主要的经文歌曲集《Magnum opus musicum》(《音乐鸿篇》)出版于他去世后10年，即1604年。与帕莱斯特里那的深思熟虑的、克制的、古典的特点相反，拉索的气质是冲动的、容易动感情而富有活力。在他的经文歌中，无论是整体的形式还是其中的细节，都产生于他对歌词的修辞性的、形象化的和戏剧性的处理。

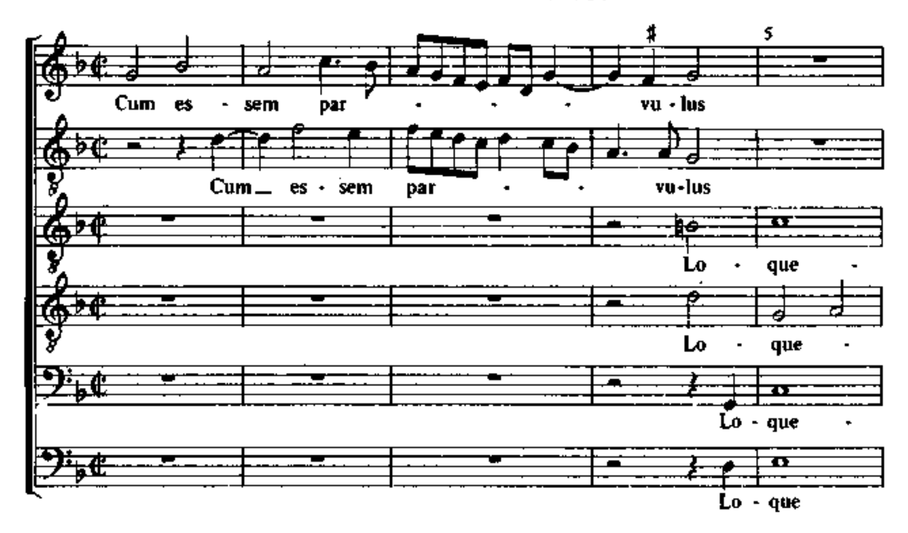
在后半生中，拉索受反宗教改革精神的影响，潜心为宗教歌词特别是宗教牧歌配乐，弃绝他青年时代的"快乐""欢闹"的歌曲，改而创作"更有内容和活力"的音乐。不过，我们无法确切地描述拉索的风格，此人太多才多艺了。弗朗科-佛兰德斯的对位、意大利的和声、威尼斯的华丽、法国的活泼、德国的庄重，全都能在他的作品中见到，他的创作比16世纪任何其他作曲家的创作都更充分地汇合了一个时代的成就之大成。
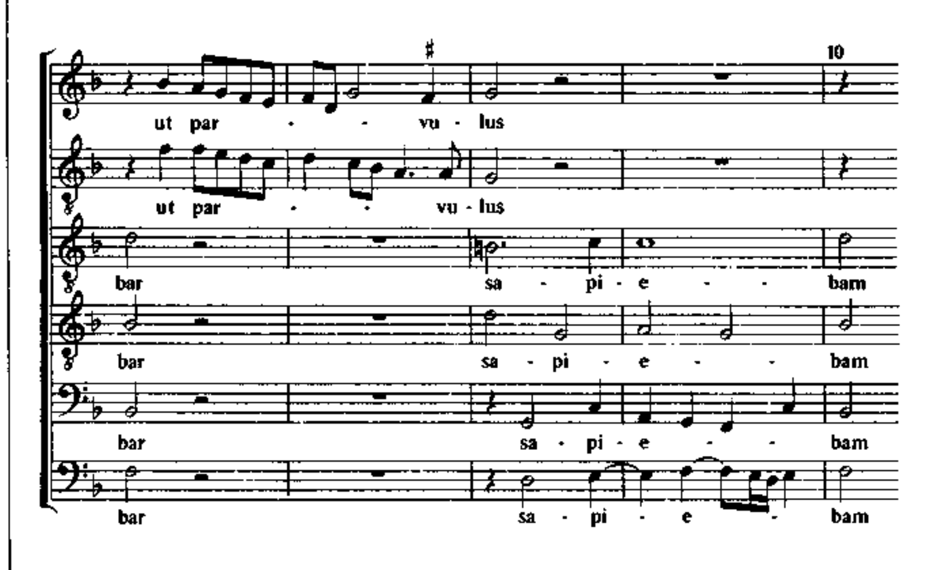
NAWM 37 奥兰多·迪·拉索，经文歌：《Cum essem parvulus》(《我作孩子的时候》)

这首作于1579年的乐曲取材于圣保罗使徒书信(《哥林多前书》13:11)；其中的织体、对位技巧、形式以至旋律主题和音型法无一不服从于唱词。圣保罗的回忆"我作孩子的时候"由旋律声部和对应高声部I演唱，使人联想起孩子的声音，孩子的细微动作以短小的跑句来体现(在例8-9中为八分音符，在NAWM 37中用原来的符值)。当唱诗班的下方四个声部唱出"Loqueber"("我说话")时，我们的注意力从孩子转向说话人保罗。下一段经文采用修辞性排比手法——"我心思像孩子，意念像孩子"，因而作曲家的音乐也采用了类似的平行结构。他把全部六个声部的重唱留到"factus sum vir"("既成了人")一句时才用。最戏剧性的对比是在"videmus nunc per speculum in aenigmate"("我们如今仿佛对着镜子观看，如同猜谜")和"tunc autem facie ad faciem"("到那时，就要面对面了")这两段唱词之间。"videmus"一句由三个短小的模仿段表示，织体相当模糊松散，而

"facie ad faciem"则两次出现在音对音的根音位置和弦中，用朗诵风格，先是二拍子，然后加快为三拍子。拉索不仅在音乐中引用戏剧人物，而且几乎把使徒书信中每一个修辞性的表情和形象都相应地配以音乐。

例 8-9　奥兰多·迪·拉索，经文歌《我作孩子的时候》





（歌词大意："我作孩子的时候，话语像孩子，心思〔像孩子，意念像孩子〕。"）

威廉·伯德　16世纪最后一位杰出的天主教作曲家是英国的威廉·伯

德。他生于 1543 年，幼年可能曾从托马斯·塔利斯学习音乐。1563 年应聘担任林肯大教堂管风琴手；约 10 年后移居伦敦，开始承担皇家圣堂堂士职责。这一职位他一直担任到去世为止，虽然他本人始终是一位罗马天主教徒。自 1575 年起，他先是与塔利斯一起，塔利斯于 1585 年去世后又独家享有在英国出版乐谱的专利权。他于 1623 年去世。

伯德的作品包括英文复调歌曲、键盘乐曲以及为圣公会所作音乐；他最优秀的声乐作品无疑是他的拉丁文弥撒曲和经文歌。从当时英国的宗教局势来看，伯德只写了 3 首弥撒曲(三声部、四声部和五声部各 1 首)是不足为怪的；但毫无疑问它们却是英国作曲家为弥撒所作配乐中写得最好的几首。

伯德的早期经文歌可能是为私人宗教集会而作；但两本《拉丁经文歌集》(1605，1607)却是专供礼仪之用的。在为 1605 年的《拉丁经文歌集》所写的献辞中，他赞颂圣经经文具有一种力量，能够激发作曲家的想象力：
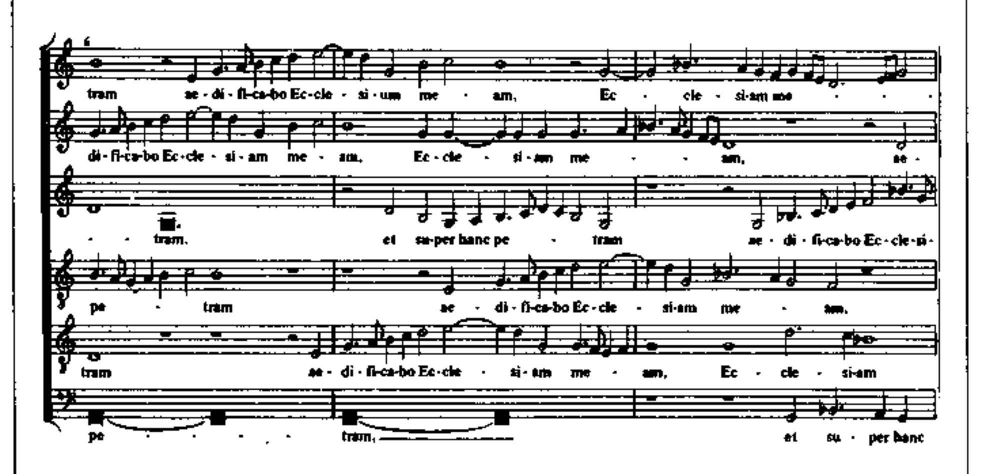
> “我发现在〔圣经的〕词句中蕴藏着、存储着这样一种力量，因而——我不知其所以然——对于那为神的事而沉思冥想的人、那枝枝节节都全神贯注加以思考的人来说，一切最恰当的旋律仿佛都是自动涌现出来的，只要他的头脑机灵热切，这些旋律就会自如地出现。”
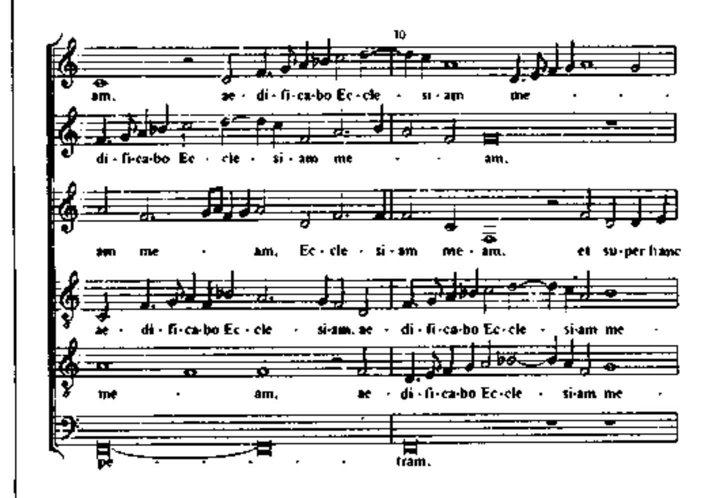
NAWM 38　威廉·伯德，经文歌：《Tu es Petrus》(《你是彼得》)

作曲家在这里将《福音》中的选段配乐(马太福音 16:18)，是为使徒彼得和保罗的节日而作。这段经文也用作那一天(6 月 29 日)的哈利路亚和圣餐仪式的唱词。这首六声部经文歌发表于 1607 年的《拉丁经文歌集》(伦敦)，它说明伯德如何运用了渗透的模仿手法。乐曲以两个主题上的自由赋格开始；两个主题在第一小节中分别由女高音声部 II 和女低音声部加以陈述。在第一主题的某几次陈述中，伯德用一个全音符休止符来打断“Tu es Petrus”(“你是彼得”)一句唱词以避免与某些声部形成不协和音程；如此切断具有实际涵义的唱词，是维拉尔特乐派所不赞成的。在经文“aedificabo Ecclesiam meam”(“我要把我的教会建造”)一句处，伯德用一个上行八度的主题(先通过一个

小三度，然后级进，见例8-10）来刻画教会的建造。这一动机在各个声部中共模仿20余次(只有极少情况下有音程变化)，多半在“petram”(“磐石”)一字处的持续音上，以强调此字与使徒彼得的名字(Petrus)拼法相近的双关意义，表示基督把他看作一块“磐石”将在他身上建造自己的教会。伯德在这个14小节的段落中避而不用终止式，在结束的哈利路亚中偶尔暗示福布尔东的手法，这些都令人想起16世纪初欧洲大陆的音乐。但伯德关于建造教会的宏伟隐喻却使它与16世纪晚期的牧歌关系更为密切。

例8-10　威廉·伯德，经文歌《你是彼得》





（歌词大意：“我要把我的教会建造在这磐石上。”）

伯德看来是英国作曲家中吸收欧洲大陆的模仿技巧，并且富于想象力地、无拘无束地加以运用的第一人。他的音乐的织体中充满我们在塔利斯的音乐中已经注意到的那种本质上属于英国的声乐特点。

威尼斯乐派

威尼斯的社会条件 16世纪，威尼斯是意大利半岛中仅次于罗马的第二重要城市。这是一个建立在泻湖上的独立城邦(虽然它在陆地上拥有几处殖民地)，地理上安全而与世隔绝，政治上奉行不介入邻国争端的政策，名义上是一个共和国，实质上是一个抱得很紧的寡头统治集团，又是欧洲与东方通商的主要港口，15世纪时就已达到权力、财富和豪华的顶峰。由于战争和其他灾难，它的地位在16世纪江河日下，但过去的繁荣昌盛所带来的欣欣向荣的文化却一如既往，未见明显的减弱。

威尼斯音乐文化的心脏和中心是建于11世纪的宏伟的圣马可教堂，它有着拜占廷式的圆顶，璀灿的镶金嵌银图饰和洒满香暗的绿盈盈黄灿灿光线的宽敞内堂。像威尼斯这个城市一样，圣马可堂也是独立的：它的神职人员(包括音乐家)更多的是直接对总督，而不是对教堂外的任何宗教权威负责。威尼斯市民的大部分隆重庆典都在这一教堂和它对面的广场举行。因此威尼斯的音乐大多是为体现城邦和教会的尊严而构思，为庄严和喜庆的场合而设计的；在这些场合中，城邦和教会的尊严以各种可能的音响阵势和壮观场面公开地表现出来。除了这些情况外，还必须记住：威尼斯的生活中很少罗马所典型的那种苦修苦炼，一切以宗教为中心的特色。威尼斯对待宗教的态度比较随便；它的精神是享乐主义的，外向的。它对商业的广泛兴趣，特别是历时几个世纪的与东方的贸易，赋予它一种独特世界性的、艳丽灿烂的气氛。

圣马可堂中的音乐由城邦的官员监督管理，为了使它能配得上威尼斯的优秀传统，他们是不遗余力，不惜工本的。在意大利，唱诗班指挥一职是人们最向往的音乐职务。教堂中有两架管风琴，经过严格考试而挑选的管风琴手往往都是名闻遐迩的艺术家。16世纪当过唱诗班指挥的有维拉尔特、罗勒、扎利诺和巴尔达萨雷·多纳蒂；管风琴手则有雅各·布斯、安尼巴莱·帕多瓦诺、克劳迪奥·梅鲁洛、安德烈亚·加布里埃利及其侄乔



小丑和喜剧演员在威尼斯圣马可广场的三个互相竞争的舞台上。前景是一个艺术团表演的喜剧，有一人在弹琉特琴。雕刻为贾科莫·弗朗科·福尔曼所作，16世纪末(哥本哈根)。

瓦尼·加布里埃利(约1553—1612)。这些人不仅是指挥家和乐器演奏家，同时还是著名作曲家。以后还会看到，随着世纪的推移，几位北方人(维拉尔特、罗勒、布斯)的职位都由意大利人继任。

许多16世纪威尼斯作曲家对牧歌作出了卓著贡献；威尼斯产生的管风琴音乐在整个意大利首屈一指。威尼斯音乐在织体上有其典型的饱满和丰富特点，它是主调的而不是对位的，在音响上变化多端、色彩绚丽。在经文歌中照例采用成块和弦的和声，而不用弗朗科-佛兰德斯作曲家的那种盘根错节的复调线条。

威尼斯多合唱队经文歌　从维拉尔特时期开始，甚至更早一些，威尼斯地区的作曲家就已常为双合唱队写作，在为采用交替式演唱的诗篇配乐时更其如此。有一套5首诗篇就是以这种分裂式合唱技巧在许多节庆日的
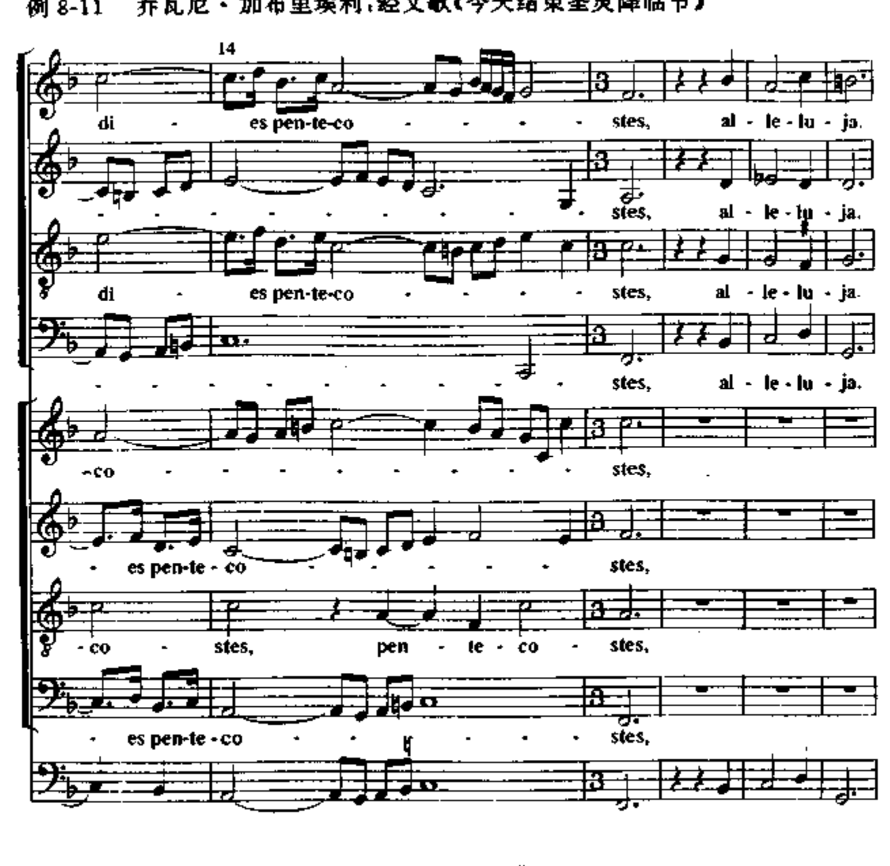
第一堂晚课经咏唱的，其中每一首各以意大利文动词 laudare（意为“唱赞美歌”）的一个变化形式开始，故称为5首 laudate。在这种场合，平常的圣坛背壁装饰画被移开，代之以美丽的金雕；此时双合唱队的演唱形式就使庆典更加光彩夺目。采用 Cori spezzati（“分开的合唱队”）的手法并非始于威尼斯，也不是它所独有；举例来说，帕莱斯特里那的《圣母悼歌》就是为双合唱队而作。但是，这种手法和威尼斯作曲家所喜欢的主调合唱写作和宽广节奏结构气韵相投，并进一步推动了它的发展。不仅是管风琴，还有其他许多乐器——萨克布号、短号、维奥尔琴——与人声一同表演。在最杰出的威尼斯大师乔瓦尼·加布里埃利笔下，演出力量扩大到闻所未闻的地步：采用两个、三个、四个甚至五个合唱队，各有不同的高低声部组合，各与一些音质不同的乐器搀合，或互相应答，或与独唱声部交替咏唱，或结合在一起形成结实的音响高潮。加布里埃利的《In ecclesiis》[8]便是一例。在这类作品中开拓了一种新的作曲手法，即音响的对比和对照；这种对比成为巴罗克时期的协唱(奏)手法(Concertato)的一个基本因素(见 p.341)。

NAWM 83　乔瓦尼·加布里埃利，经文歌：《Hodie completi sunt dies pentecostes》(《今天结束圣灵降临节》)

这是一首为两个四声部唱诗班和一架管风琴所作的经文歌，歌词取自圣灵降临节第二堂晚课经中的交替圣歌。它表明加布里埃利背离正常的复调程序有多么远。他不是以一个模仿点子(16世纪英国术语，指用模仿式对位写作的一段音乐中的主题——译注)开始，而是把歌词“Completi sunt”(“今天结束”)上的一个四音动机在两个唱诗班之间丢来掷去。他不像帕莱斯特里那那样采用流畅的声乐线条，而是在歌词“dies pentecostes”(“圣灵降临节”)处用一个凹凸不平的欢快动机来迎接圣灵降临节结束时圣灵的幸福降临，动机中的一个音节配以十六分音符，那只不过是一个装饰性的不协和音(见例8-11)。(在帕莱斯特里那的风格中，能得到一个音节的最小音符是二分音符)。第一次“哈利路亚”时采用三拍子，还有几个自由引入的不协和音，形成一个含有低声部上的五度音和六度音的和弦，然后是一个七

和弦(第 17 小节)。虽然给人的表面印象是单纯的节奏力度和音乐想象力在起作用，但是在许多做法的背后却有着作曲者用音乐来渲染歌词的愿望。例如，在歌词“et tribuit eis charismatum dona”(“于是〔圣灵〕把天恩的礼物分发众人”)一句中，“分发”一词用一个散散落落的八分音符的短小动机表示，而优雅的回音则表现出“天恩的礼物”的特点，在这首乐曲的灿烂似虹的色彩中，加布里埃利捕捉到了圣灵降临节期的灿烂光辉，这是以前从未有人做到的。

例 8-11　乔瓦尼·加布里埃利：经文歌《今天结束圣灵降临节》



(歌词大意：“〔今天结束〕圣灵降临节，哈利路亚。”)

威尼斯影响　到处被誉为意大利最进步乐派的威尼斯乐派在 16 世纪末、17 世纪初产生着广泛的影响。加布里埃利的学生和追随者在意大利北部人数甚多，还有一些散落在德、奥及斯堪的那维亚诸国。他的及门弟

子中最著名的是德国的海因里希·许茨。在德国北部有一位威尼斯风格的支持者值得一提，那就是汉堡的希罗尼木斯·普里托里乌斯(1560—1629)。出生于斯洛文尼亚的雅各布·汉德尔(1550—1591)(Jacob Handl，亦以其拉丁拼法 Jacobus Gallus 为人所知)曾在奥尔穆茨和布拉格工作，他的大部分作品，特别是他为双合唱队所作经文歌，表现出与威尼斯风格的密切关系。安德烈亚·加布里埃利的德国学生汉斯·利奥·哈斯勒的经文歌大多是多合唱队的，具有典型的威尼斯式饱满音响和富丽和声。在波兰，米科拉伊·杰伦斯基(卒于 1615 年)和其他许多作曲家也发展了多合唱队风格。

小　结

前几章关于 16 世纪后半叶音乐的讨论有时超越了我们定为文艺复兴时期终端的 1600 年这个随意裁定的界限。当然，这是因为音乐风格的变化是逐步发生的，而且方式错综复杂，时间不同，地点各异。无可否定的，文艺复兴晚期的手法一直继续到 17 世纪开始后好长的时间，而巴罗克早期的许多音乐特征早在 16 世纪结束前即已初露端倪。

现在让我们来看一下 1450 年至 1600 年间所发生的变化如何影响了音乐风格的五个一般特征。

织体　16 世纪末，在帕莱斯特里那、拉索、伯德和加布里埃利的作品中，像奥克冈和若斯坎的音乐所曾经奉行的那样，仍一律采用包含几个相似的对位人声声部的典型织体。这种织体比任何其他特征都更能代表文艺复兴时期的音乐特色。另一方面，主调音乐已开始侵入各种复调写作形式。它在威尼斯乐派中的优势地位是将要出现的一些事物的征兆。

节奏　至 16 世纪末，以该世纪调式体系范围内的协和音与不协和音的交替作为支柱的节奏已经相对稳定而有了一定之规，甚至是在帕莱斯特里那的对位风格以及像威尼斯管风琴托卡塔那样显然是自由的创作中也是如此。帕莱斯特里那、加布里埃利和伯德作品的现代版中所加的小节线已经不再像奥克冈和若斯坎的现代版中那样让人觉得是强加上去的，声乐的

基本节奏是 alla breve($\frac{2}{2}$拍子)的双拍子，它有时与和三成比例的拍子交替出现，或是在二拍子中隐藏三拍子的组合。

音乐与歌词 Musica reservata(专用音乐)，牧歌中如画的富于表情的笔触，杰苏阿尔多的半音异常变化以及威尼斯大型合唱的华丽音响，——凡此种种，都表明16世纪晚期那种追求音乐的生动外在表现的冲力。这一冲力至17世纪而愈益发展，在新的康塔塔和歌剧形式中体现出来。随着纯器乐形式(利切卡尔、坎佐纳和托卡塔)的兴起，在文艺复兴时代，音乐已开始凌驾于歌词之上；这条发展直线也在其后的几个时代中不间断地继续下去。最后：虽然文艺复兴时期的独唱歌曲都是一些抒情作品，风格与牧歌区别不大，但1600年前后的主要革新之一却是发现了独唱歌曲可用作戏剧性表演的工具。杰苏阿尔多和加布里埃利用重唱所表达的强烈感情状态现在用乐器伴奏的独唱来表达了。

---

① 《关于圣咏改革的教皇通谕》，见 SR. p.358。

② 此曲的《信经》见 NAWM 44。整部弥撒曲收于刘易斯·洛克伍德编辑的《诺顿异文校勘总谱》中。

③ 特别请参阅扎利诺《对位的艺术》一书第3部分第42章：《二声部减值对位：如何应用不协和和弦》。

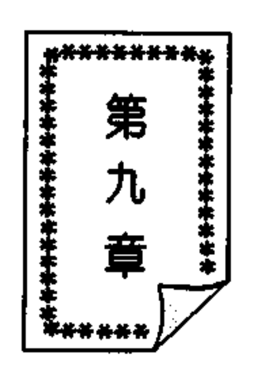
④ 骈枝音的原文 cambiata 意为“交换”，换言之，一个不协和音换成一个协和音；在例8-5中，如果中间声部的两个八分音符G—F同A音而不是同G音相对，就会发生这种情况。这种不协和音-协和音模式是在相对突出的拍上那种常用的协和音-不协和音模式的逆转，因此，不协和音“换成”协和音。帕莱斯特里那式的骈枝音在16世纪初期的音乐中也有过，但这里省略了插入的协和音。

⑤ 移调形式，见 MM. No. 24。

⑥ 见 HAM 149。

⑦ 詹姆斯王版《圣经》中的诗篇6、32、38、51、102、130和143首；标准文本中的第6、31、37、50、101、129、142首。

⑧ 乔瓦尼·加布里埃利《全集》，丹尼斯·阿诺德编辑，第5卷(纽豪森-斯图加特，1969)。



第九章 早期巴罗克音乐

一 般 特 征

1750年前后，酷爱旅游的总督夏尔·德·布罗西抱怨说，罗马潘非利宫的正面修建后装点了一种更适合于餐具而与建筑物不相称的金银丝细工饰品。他爱用色彩性语言，把这种装饰称之为"巴罗克"。[①]于是19世纪末和20世纪的艺术史学家们用来代表一整个时期艺术和建筑特点的一个术语开始了它的生涯。在布罗西把这一术语应用到艺术评论之前若干年，一位佚名的音乐评论家称拉莫首演于1733年的歌剧《伊波利特与阿里西》为"巴罗克音乐"，他认为此剧音乐喧闹、旋律不动听，它的转调、重复和节拍变化随心所欲、滥用过度。[②]

如果说"巴罗克"一词在18世纪的音乐评论中用来略带贬义，那么通过19世纪雅各布·伯尔哈特和卡尔·贝德克尔的艺术评论，它取得了笼统的褒义，用来描绘17世纪绘画和建筑的色彩绚丽、装饰性强、富于表现力的倾向，到了20世纪20年代此术语又从艺术评论反馈到音乐史中去。现在它用来指大致相当于艺术史学家称之为"巴罗克"的那段时期，亦即从16世纪末到1750年前后。此术语也用来指据信是那一时期所典型的音乐风格，20世纪40年代和50年代用得特别多。但是这种用法不如用来指一个时期那样言之有理，因为这一时期风格之丰富多采是一个术语无法包罗的。[③]因此在本书的这一版中术语巴罗克难得用来指一种风格。不过由于它确实令人想起整整一个时期的艺术和文学，此术语用来代表一个时期是可行的。

和其他时期一样，这一时期的年代界限只能是相对的估计，因为这一时期的许多特征在1600年前就很明显，而到18世纪30年代有许多已在衰

退。但是以这两个年代作为大致的范围不仅可行而且也适合需要，在这期间音乐素材的某些组织方式，关于乐音的某些理想、某些类型的音乐表现法从杂乱零星的苗子发展成一种不断接受某些传统手法的作曲法。

这些特征是什么？要回答这一问题我们必须先考虑当时的音乐和产生音乐的周围环境的关系。用术语巴罗克来概括1600—1750年的音乐，这就暗示历史学家认为这时期的音乐的特性在某些方面与当时的建筑、绘画、文学，也许还有科学和哲学的特性相近似。我们不由得会相信，在音乐和人类的其他创造性活动之间存在着一种联系，在17世纪和所有时期都如此：任何时代所产生的音乐必定按照适合它自身特性的方式去反映其他同时代艺术中所表达的相同概念和倾向。出于这一原因，在音乐史中往往采用像巴罗克、哥特式、浪漫派之类笼统的标签，而不用那些或许可以更精确地描写纯音乐特点的名称。这些笼统的字眼确实易于遭到误解。例如源自葡萄牙语说明一种形状不规则的珍珠的“巴罗克”(baroque)一词在很长时间内用作贬义，表示不正常、奇形怪状、言过其实、趣味不雅、奇异怪诞；在词典中此词仍然如此释义，对于许多人来说它仍然至少部分地含有那种意义，然而1600至1750年间所创作的音乐总的来说并不比任何其他时期的音乐不正常、异想天开、稀奇古怪。

地理背景和文化背景 意大利人的态度支配着这一时期的音乐思想。自16世纪中期至18世纪中期意大利始终是欧洲最有影响的音乐国家。应该说是“地区”而不是“国家”，因为意大利半岛分裂为由西班牙和奥地利统治的地区、几个教皇辖区和6个较小的独立城邦，它们时时与欧洲的一些较强势力联盟而且总的说来彼此由衷地互不信任。然而政治病显然无碍于艺术的健康：威尼斯在整个17世纪都是主要音乐城市，虽然它在政治上无所作为，在18世纪的大部分时间内那不勒斯的情况也是这样。罗马对于宗教音乐不断施加影响，在17世纪中一度是歌剧和康塔塔的重要中心；佛罗伦萨在17世纪将近开始时有过一段辉煌时期。

再看看巴罗克时期的其他欧洲国家，法国在17世纪30年代开始发展一种民族风格的音乐，抵制意大利影响100余年。在德国，已经变弱的音乐文化由于“三十年战争”(1618—1648)的灾难而益发一蹶不振，但是虽然政治上四分五裂，在以后几代人的身上音乐却出现强有力的复苏，这在约

翰·塞巴斯蒂安·巴赫的音乐中特别明显。在英国，伊莉莎白时期和詹姆士一世时期的光荣随着内战和英伦三岛共和国(1642—1660)时期而消褪；临近该世纪末时有个短暂而辉煌的复兴，接着是几乎彻底向意大利风格投降。

在巴罗克时期意大利音乐的首要地位并不是绝对的，不过即使那些发展了并保持着自己的特色民族乐汇的国家也未能逃脱意大利的影响。在法国，在整个17世纪前半叶这种情况尤为突出；其作品为建立1660年以后的法国民族风格作出贡献的作曲家让-巴蒂斯特·吕利，原籍意大利。在德国，在该世纪后半叶，意大利风格是德国作曲家赖以创作的主要基础；巴赫的艺术很多方面应归功于意大利，亨德尔的作品中意大利风格与德国风格平分秋色。实际上，到巴罗克时期末欧州音乐已经变成意大利词根的国际语言。

在1600至1750年期间美洲被开拓为殖民地，在欧洲是专制统治时期。许多欧洲宫廷是音乐文化重要中心。其中气势不凡的是路易十四(1643—1715在位)的宫廷，它是17世纪末18世纪初所有较小宫廷的表率。其他音乐庇护者有教皇、皇帝、英国国王和西班牙国王以及意大利和德国的较小城邦的统治者。像威尼斯这样的城邦以及德国北部的许多城市也支持并管理音乐事业，无论是宗教的还是世俗的。教会本身当然仍在继续赞助音乐，但是它的作用在巴罗克时期相对来说不如早先那么重要。除贵族的、城市的和教会的赞助外，许多城市内的"学院"(私人的组织)也支持音乐活动。然而付钱即可入内聆听的公开音乐会尚属罕见。第一次这样的活动于1672年始创于英国；德国和法国分别于1722年和1725年起来效法，但是这种活动直到18世纪中叶以后才得以广泛传开。

文学和艺术　在巴罗克时期文学以及其他艺术也随着音乐同步繁荣。要了解西方文明史中这一时期的壮观，只要回忆一下17世纪几位伟大作家和艺术家的姓名：英国的约翰·多恩和弥尔顿；西班牙的塞万提斯；法国的高乃依、拉辛和莫里哀。荷兰在音乐上相对地不很活跃，然而产生了鲁本斯、伦勃朗以及许多同样闻名遐迩的画家的画卷；西班牙在音乐上仿佛与世隔绝，显得比较不重要。但它可以因贝拉斯克斯和牟利罗而自豪；意大利有雕塑家贝尔尼尼(《圣特雷萨的狂喜》，1647)和建筑师博罗密尼(罗马

圣伊沃教堂，约 1645)。更重要的是 17 世纪在哲学史和科学史上也是个伟大的时期，培根、笛卡儿、莱布尼兹、伽利略、开普勒、牛顿和其他许多同样重要的人物为现代思想奠定了基础。在此后的 225 年直到我们这时代的这段时间中欧洲各族的精神生活可用简短然而相当确切的一句话来说明："他们一直依赖 17 世纪的天才人物为他们所提供的思想资本积累而生活。"④



罗马圣马利亚·代拉·维多利亚教堂中的科尔纳罗小礼拜堂。贝尔尼尼的运用错觉手法的圣坛背壁装饰雕刻《阿维拉的圣特雷萨的狂喜》四周框以彩色大理石柱和镶嵌工艺。

新音乐思想 在一个思想正在被彻底搅乱的世界中，音乐语言不可能保持一成不变。正当 17 世纪哲学家抛弃关于世界的老一套思想方法，建立更有成效的逻辑依据时，当代的音乐家们也正在寻求感情的新境界和扩展的音乐语言以应付新的表情要求。哲学家们起初试图在老方法的框架中发展新思想，音乐家们和他们一样，起初也试图把趋向更广泛、更剧烈感情内容的强烈动力注入到从文艺复兴时期承袭来的形式中，例如杰苏阿尔多

在他的牧歌中，乔瓦尼·加布里埃利在他的经文歌中就是这样做的。因此，在 17 世纪上半叶的许多音乐(并非全部)中可以感觉到意图和形式之间的某种不一致，许多音乐是试验性的。不过到 17 世纪中期，和声、色彩、曲式的新手法固定下来了，形成一种有稳定的语汇、语法和句法的通用语言，作曲家们可以在其中自由活动，充分表达他们的思想。

两种实践 尽管情况不断变化，某些音乐特征在整个巴罗克时期始终保持不变。特征之一是各种作曲风格之间的区别。这种区别并不表明一种共同风格范围内各人的乐汇是如何的五花八门，甚至也不表明较简单的和较复杂的作品之间的手法差异，例如 16 世纪中以弗罗托拉和芭蕾歌为一方，以牧歌为另一方，这二者之间的那种差异。确切地说，它是较老的实践和较新的实践之间，或各类广阔的功能范畴之间的一种得到公认的风格区别。蒙泰威尔第在 1605 年曾把第一实践和第二实践加以区别。所谓第一实践，他指的是以维拉尔特的作品为代表，并在扎利诺的理论著作中加以归纳的声乐复调风格；而第二实践则指当代意大利人如罗勒、马伦齐奥和他本人的风格。蒙泰威尔第这样区分的根据是：在第一实践中音乐支配歌词，而在第二实践中歌词支配音乐，因此其结果是在新风格中老规则可加以修改，尤其是不协和音程可以用得更自由，使音乐符合歌词的感情表达。其他人称这两种实践为古老风格和现代风格，或严谨风格和装饰风格。

到 17 世纪中期出现了比较复杂和全面的风格分类体系。普遍采用的是一种广义的、分为三类的方法：教堂风格、“室内”风格和戏剧风格，还有许多细分类，它们或在三类的范围内，或与它们交叉。理论家们遵循当时的一种强烈倾向，力求说明所有的音乐风格并使之系统化，认为每一种都有鲜明特色，都有它特殊的社会功能和与之相应的技巧特点。

特定写作 这时的作曲家开始醉心于专为某一特定表演形式而写作音乐，如小提琴曲或独唱曲，而不是从前的那种几乎可用人声和乐器的任何组合形式，既可演唱又可演奏的作品。当小提琴族开始在意大利取代古老的维奥尔琴，而且那里的作曲家正在发展一种有特色的小提琴风格时，法国人把维奥尔琴接了过去，在 17 世纪最后几十年中它们成了法国人喜爱的弓弦乐器。总的说来管乐器在技巧上有所改进，由于它们的特定色彩和性

能而开始得到应用。键盘乐曲的有特色的风格继续演化。力度标记也开始出现，在一些享有盛名的教师和炫技能手的推动下，歌唱艺术发展迅速。器乐风格和声乐风格开始有所区别，最终在作曲家思想中变得如此截然不同以致他们会在器乐创作中有意识地借用声乐语汇或反之。

移情 这一时期的作曲家的一个相当普遍的特点是他们力求栩栩如生、炽热强烈地表达大幅度的各种思想感情。从某种意义来说，这种努力是文艺复兴时代的“专用音乐”(musica reservata)的延伸。作曲家们延续着在16世纪末的牧歌中已很明显的某些倾向，竭尽全力地找寻音乐手段来表达感情或精神状态，诸如愤怒、激动、宏伟、英雄主义、崇高的冥想、惊奇或神秘的升华，并用强烈的对比来强化这些音乐效果。

因此这时期的音乐主要不是写来表达某个艺术家的个人感情，而是代表一类感情。为了交流这些感情，逐渐出现了一套手法。早在1600年有些音乐著述家就企图将它们的用法分类并加以系统化，但这多半是事后空谈。特别是德国理论家把它们与修辞学上的手法和破格做法进行类比，用以说明它们并给以名称。音乐创作本身的过程被设想为与修辞规则类似，由三个步骤组成：创意，即“寻找”主题或基本乐思；部署，即安排作品分段或“小标题”的布局；加工，即素材的铺展或加工。
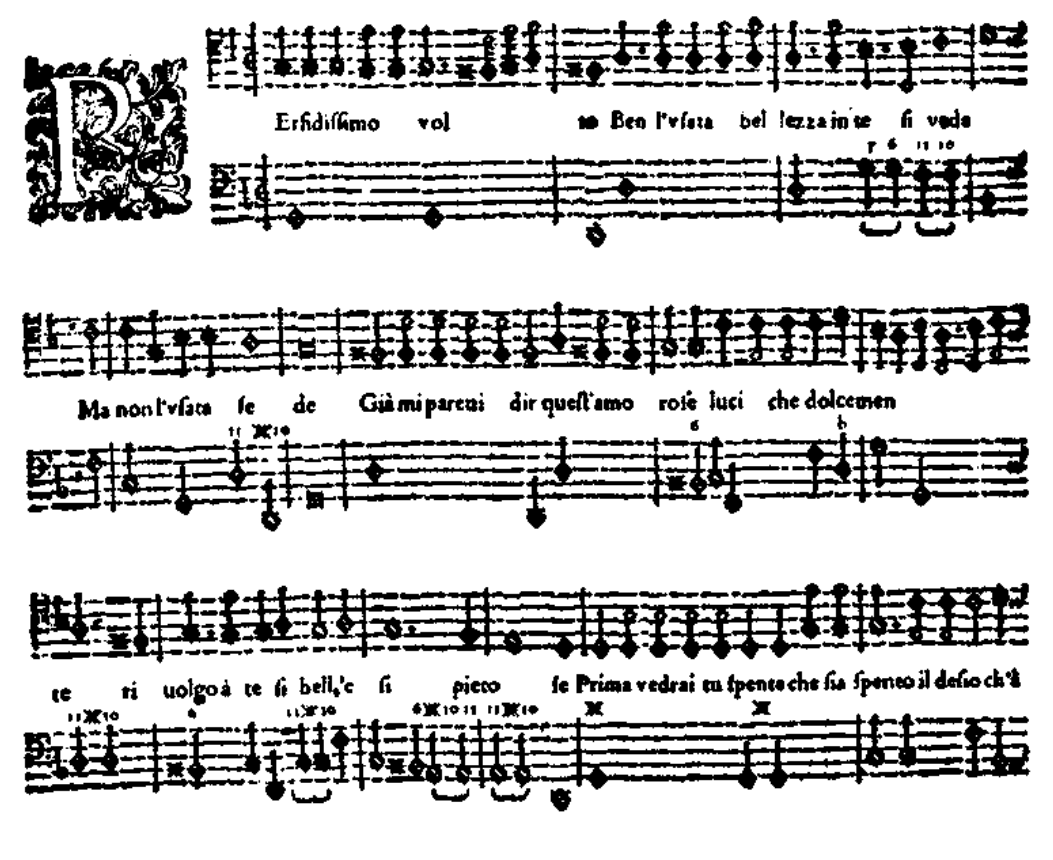
节奏 风格和乐汇的多种多样，再加上力求生动而确切地表达物体、思想和感情的意图，这就把一些不太协调的因素引进了音乐。任何艺术作品中始终潜存的自由表达的愿望与创作规律之间的紧张关系终于变得公开并被有意识地加以利用。这种紧张关系也表现在蒙泰威尔第关于两个“实践”的想法中；它也明显存在于节奏的两种应用方式中：(1)一方面是有正规节拍小节线的节奏；(2)另一方面是宣叙调或即兴独奏曲中所用的不分节拍的自由节奏。

规则的舞蹈节奏在文艺复兴时期当然已为人所知；但是直到17世纪大多数音乐才开始按小节——一定的强弱拍型——记写并使听众听得出来拍子。起初这些节奏型并非有规律地反复出现；约1650年之后才普遍按照和声模式和重音模式(由小节线每隔固定的间距而加以隔开)的有规律的顺序进行而应用拍子记号。

除了严格划分小节的节奏外，作曲家在创作器乐托卡塔曲和声乐宣叙调时，也用不规则的灵活多变的节奏。显然这两种节奏不能同时并用；可是它们常常被相继应用以求得故意的对比，如习惯上常把托卡塔和赋格或宣叙调和咏叹调配成一对。

通奏低音 文艺复兴时期音乐的典型织体是几个独立声部构成的复调；巴罗克时期的典型织体是一个牢固的低声部和一个华丽的高声部由不引人注目的和声把它们维系在一起。一条旋律加上几个伴奏声部的支持而构成的音乐织体它本身并不是新鲜事物；在14世纪的坎蒂莱那风格中、勃艮第尚松中、早期弗罗托拉中、16世纪的琉特歌曲和伊莉莎白时代的埃尔曲中都曾用过某种类似的织体。新颖之处是把重点放在低声部上，把低声部和高声部作为织体的两条基本线条而分离出来，并且对内声部作为线条貌似漠不关心。这种漠不关心存在于叫做通奏低音的记谱体系中：作曲者只写出旋律和低声部；低声部用一件或几件通奏低音乐器(键盘乐器、管风琴、琉特琴)演奏，并常以一件支撑性乐器如低音维奥拉达甘巴琴、大提琴或大管来加强；键盘乐器演奏者或琉特琴演奏者在低声部音符上方补上没有写出来的所需要的和弦。如果这些和弦不是根音位置的普通三和弦，或是需要弹奏和声外音(如留音)或增加临时记号，作曲者可以在低声部音符的上方或下方加上小数字或记号来标明。

这种数字低音的兑谱——即其实际演奏——因作品的性质和演奏者的趣味、技巧而有所不同，演奏者在作曲者定下的框架范围内有很大的即兴发挥余地：他可以弹奏简单的和弦，引用经过音或是加上模仿低声部或高声部的旋律性动机(现代版的带数字低音的作品通常用小音符表明编辑者的兑谱法，参阅下页的真迹复制稿，及其在NAWM 66中的兑谱)。通奏低音并非总是需要进行兑谱；也就是说，在声乐或器乐旋律声部的记谱中即使完整的和声所需要的全部音符都已经写出来，许多乐曲仍备有一个通奏低音。例如在四声部或五声部的经文歌或牧歌中，通奏低音乐器实际上只不过用来重叠或支持人声声部。但是对于独唱(奏)或二重唱(奏)来说，通常需要有通奏低音来填满和声，使音响更为丰满，这种充填方式有时叫做“填满”(ripieno)，它原是烹调用语，意为“塞馅”。



卡奇尼的牧歌《背信弃义的面目》，收在《新音乐》中，数字低音标明低声部上方和弦中的确切音程，如第三小节中不协和的十一度解决到十度。

新对位法 表面看来通奏低音似乎彻底排斥16世纪和更早些时候的那种对位。在通奏低音只用来伴奏独唱时，这话有其正确的一面（除非作曲家决定使低音线条本身具有一些旋律意义），因为通奏低音彻底叛离过去的全部音乐创作方法。但是必须记住，稳定的低声部和华丽的高声部并非唯一的音乐织体。在很长一段时间内，作曲家们继续创作无伴奏的经文歌和牧歌（虽然他们有时迎合当时的实践，加上通奏低音）；某些器乐重奏曲以及全部独奏键盘曲和琉特琴曲都不用通奏低音；最重要的是，即使在应用通奏低音的重奏中，作曲的基础仍然是对位。但是在17世纪确实有一种新的对位逐渐取得主导地位。它虽然不同于过去的对位，但仍然是不同旋律

线的混合，现在所有的线条都必须装入由通奏低音所表示的或是由伴随通奏低音的数字所确定的一系列同时响出的音或和弦的制约性框架。这就是受和声支配的对位的开始，这种对位的线条从属于和弦的连续进行。

不协和音程和变音体系 在这样规定的和弦背景下，作曲家们意识到不协和不仅指两个声部之间的音程，而且也指不适宜进入和弦的个别音。在这种情况下级进经过音以外的其他不协和音型就容易为人们接受。17 世纪初，不协和音实践中的许多式样是装饰型和试验性的，到该世纪中期人们一致认为对不协和音必须有所控制。不协和音起着明确乐曲的音调方向的作用，这一点在科雷利及其他 17 世纪末作曲家的器乐曲中尤为明显。

变音体系也有着类似的发展过程，即从试验性的涉猎到有条理的布局范围内的自由。17 世纪初杰苏阿尔多的变音和弦是出于表情需要而作的偏离而且是在因顾全调式的界定而松散连接起来的几个段落的范围之内。整个 17 世纪，变音体系最为突出地存在于要求极端表情手法的歌词的谱曲中，或在像弗雷斯科巴尔迪、弗罗贝格尔的托卡塔那样的即兴乐曲中。但是后来的作曲家把变音体系纳入一个由统一考虑(考虑乐曲的音调走向和幅度)所支配的乐汇中，就像他们对不协和音程所做的那样。

这种统一考虑就是我们在 18、19 世纪音乐中所习见的大调-小调体系：一首作品的全部和声都按照对主三和弦的关系(主三和弦主要由属三和弦和下属三和弦支持)而加以组织，再加上其他次要和弦，并允许临时转入其他调性，但不得损害主调的至高无上地位。这种音调组织方式在文艺复兴时期的音乐中，尤其是 16 世纪下半叶创作的音乐中都曾有所预示。拉莫于 1722 年出版的《和声论》完善了这一体系的理论阐述，然而这体系至少在此之前的半个世纪就已存在于实践中。

和中世纪的调式体系一样，大-小调体系也是从长时期的音乐实践中演变出来的。低声部的四度或五度进行、结束在终止式进行上的次要和弦序列、到最近关系调的转调——这些长期的习惯用法终于孕育出一种与实践一致的理论。正如中世纪初期由于经常应用某些典型旋律公式，也由于圣咏分类的需要而引出调式理论一样，在 17 世纪，某些典型的和声进行和旋律进行的经常应用也导致大-小调的理论。

数字通奏低音在这一理论发展中相当重要，因为它以分隔一个个和弦

的方式来加强和弦顺序，其记谱法特殊，与旋律线的记法不同。数字低音是音乐从对位走到主调音乐，从线条旋律走到和弦-和声结构的通道。

早 期 歌 剧

先驱 歌剧是结合独白、对话、布景、动作和连续不断的（或几乎连续不断的）音乐的戏剧。虽然我们现在称之为歌剧的这种体裁的最早作品直到16世纪即将结束时才问世，但音乐与戏剧的结合则可追溯至古代。至少在欧里庇得斯和索福克勒斯的戏剧中，齐声朗诵和一些抒情道白是唱出来的。中世纪的仪式剧也是唱的，中世纪末期的宗教神秘剧和奇迹剧中也用音乐，虽然是偶一用之。文艺复兴时期的剧院中，许许多多悲剧和喜剧都模仿希腊戏剧的范例，或受它们的启迪，齐声朗诵有时也是唱出来的，尤其是在一幕的开端或结尾；此外，在喜剧或悲剧的幕与幕之间通常有幕间剧——田园、寓言或神话性质的幕间表演，在重要国事场合，如亲王的婚礼上，这些幕间剧的演出壮观而精致，有合唱、独唱和大型器乐重奏。

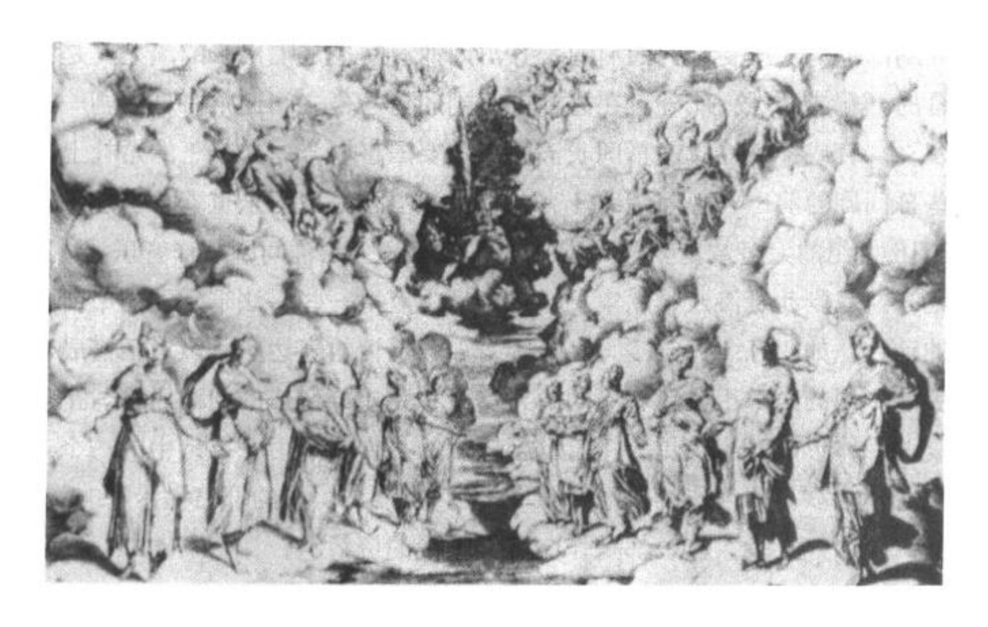
16世纪的大多数重要意大利牧歌作曲家都曾为幕间剧写作音乐，到16世纪末期戏剧动机渗入牧歌本身。在音乐中应用一些手法暗示歌词中所提到的动作，如叹息、哭泣、大笑等等来加强感情的表达。一段对话谱成音乐后，不同的声部组合代表不同的人物，和弦式分音节的朗诵风格与正规的复调织体形成对比。更为接近歌剧想法的是作曲家用一首诗中的一个戏剧场面作为歌词而创作的牧歌——塔索的史诗《被解放的耶路撒冷》和瓜尼里的田园曲《忠实的牧人》都是作曲家们喜爱的资料。

NAWM 70 埃米利奥·德·卡瓦利埃利，牧歌：《高贵的境界》，幕间剧I

1589年托斯卡纳的斐迪南·德·梅迪奇大公爵与洛林的克里斯汀在佛罗伦萨举行婚礼时所上演的幕间剧耗资最多，最为华丽壮观，它们由埃米利奥·德·卡瓦利埃利作曲，乔瓦尼·巴迪指挥。颂扬这对新婚夫妇的开始曲《高贵的境界》是那一时期所典型的独唱歌曲。它可能是卡瓦利埃利根据巴迪的诗创作的（出版于1591年的总谱把音乐归

之于演唱此曲的著名女高音维托里娅的丈夫，但是他也许只写了带装饰音的声乐声部)。此曲有四个器乐声部，歌唱者重叠其中的最高声部，然而维托里娅演唱的是加了很多装饰音的版本。创作风格与弗罗托拉相似：简单的主调音乐织体，每行的结尾有终止式。但是它给我们的印象却绝非弗罗托拉，它为我们提供的仿佛是一位训练有素的歌唱家应付裕如地做辉煌的即兴表演。

在这一景中这首歌曲由多里安哈尔摩尼亚演唱，她出现在云端，周围另有两块云彩托住其他六位希腊哈尔摩尼亚。她唱完之后，舞台上云雾笼罩，云中有必然之神和命运三女神，她们借助于一个钻石的轴旋转她在歌中所唱到的天体——行星和恒星。



第一部幕间剧(在吉罗拉莫·巴加利所作的喜剧《短披肩》之前上演)，乔瓦尼·巴迪和奥塔维奥·里努奇尼作词，埃米利奥·德·卡瓦利埃利和克里斯托法诺·马威奇作曲，1589年在佛罗伦萨在斐迪南·德·梅迪奇和洛伦的克里斯汀的婚礼上演出。中间是必然之神和命运三女神正在旋转宇宙之轴。(佛罗伦萨，国家中央图书馆)

牧歌套曲 使牧歌适应戏剧目的的最彻底尝试是牧歌套曲，其中表达一系列场景或情绪，也可能是用对话来表现简单的喜剧情节；人物以形成对比的人声组和短小的独唱加以烘托。这类作品现在通常称作牧歌喜剧，

此名称用得很不符合实际，因为它们不供舞台演出，只供音乐会或私人娱乐之用。音乐大多是轻快、活泼、俏皮的，几乎没有对位，但是非常贴切歌词的精神。最著名的牧歌喜剧是摩德纳作曲家奥拉齐奥·韦基(1550—1605)的《诗歌山》，于1597年出版。博洛尼亚的阿德里亚诺·班基耶里(1568—1634)在16世纪末前后创作了好几部类似的套曲，但是这一体裁本身只是昙花一现。

田园剧 关于作为歌剧前身的16世纪末期的牧歌、幕间剧和牧歌喜剧，有两点特别令人感兴趣。首先，许多这样的作品都有田园场景和田园题材。在文艺复兴时期田园剧是一种受人喜爱的文学体裁，到16世纪末成为意大利诗歌创作中的主要形式。顾名思义，田园剧是一些关于牧童或类似的农村主题的诗歌。它们的剧情松散，娓娓地描述具有田园和爱情特点的故事；但最为重要的是这种形式要求诗人有熟练的技巧，善于表达遥远的、优雅文明的、居住着农家纯朴青年男女的童话般神仙世界的气氛以及古代的田野、森林、水泉诸神(它们大多是善良的)。题材简单易懂、景色理想完美，对于无法实现的尘世天堂的向往眷恋，这些都使得田园诗歌对作曲家有吸引力；在田园剧的幻想世界里，音乐似乎不仅是表达语言的一种自然方式，而且是体现诗人的幻象和渴求的所不可或缺的东西。田园剧诗歌既是牧歌的最后阶段，又是歌剧的最初阶段。

歌词谱曲 第二点有趣之处是在某些幕间剧和牧歌套曲中，作曲者为两种显然不同的歌词谱曲：发展情景的叙述或对话和情景所产生的感情的倾吐，两者都要求特定的音乐处理，表达沉思或感情的诗歌非常适合于牧歌风格，因为个人的思想感情可以由一群歌唱者恰如其分地表现出来；因此如果一个牧歌作曲家从田园剧中摘取一段歌词，他几乎总是选择一段在剧中关键时刻表达感情状态的独白，而不是推动剧情的一段叙述或对话。临近16世纪结束时，有人曾作过尝试，在牧歌谱曲中用揭示剧情的歌词，如该时期的牧歌喜剧中以及为数不多的一些其他牧歌中的对话。然而总的说来，虽然这样的乐曲作为试验颇有意趣而且具有一定的动人之处，但它们在效果上是不现实的，不能得到进一步的发展。所需要的显然是一种能够用于戏剧性目的的独唱风格。

作为范例的希腊悲剧 文艺复兴时期的文人学士认为，作为戏剧音乐的遥远典范的希腊悲剧是适合于在剧院上演的。当时关于音乐在希腊舞台上的地位存在着两种观点。一种是只有合唱是唱出来的。因此当索福克勒斯的《俄狄浦斯王》由奥尔萨托·朱斯蒂尼亚尼译成意大利文并改名为《暴君埃狄浦》在维琴察上演时，就只有合唱是唱出来的，合唱曲由安德烈亚·加布里埃利谱写，从头至尾用强调歌词节奏的主调音乐朗诵风格。⑤

另一种观点是希腊悲剧的全部台词都唱出来，包括演员念的部分在内。佛罗伦萨学者吉罗拉莫·梅尤其坚持这种观点并加以大力宣传。他编订了几部希腊悲剧，在罗马任红衣主教秘书时，着手全面研究希腊音乐，特别是它在戏剧中的作用。1562 至 1573 年间他研究了几乎每一部留存的希腊原文的音乐论著，并将他的科研成果写成 4 卷专论《古代音乐模式》，其中部分传到他在佛罗伦萨的同行那里。

佛罗伦萨卡梅拉塔会社 与梅通信最为频繁的二人是巴迪和温琴佐·伽利莱伊。从 16 世纪 70 年代初起，巴迪就在他的佛罗伦萨宫殿中主持一个非正式研究机构，讨论文学、科学和艺术问题并表演新音乐。受巴迪提携的歌唱家兼作曲家尤利奥·卡奇尼(1551—1618)后来称这种集会为巴迪卡梅拉塔会社(Camerata, 意为俱乐部或小集团)。1577 年前后梅所写的关于希腊音乐的信件经常在集会上讨论。梅得出结论说希腊人的音乐之所以能获得强烈的效果，是因为它由单旋律组成，不论是独唱、带伴奏唱，还是合唱。这样的旋律能够影响听众的情感，因为它开发了嗓音的音高起伏、音区以及节奏和速度变化等等的自然表现力。

1581 年温琴佐·伽利莱伊(他是闻名遐迩的天文学家和物理学家伽利略之父)出版了《古今音乐问答》，在文中他遵循梅的学说，攻击意大利牧歌所例示的声乐对位理论和实践。他的论点概括起来为：只有具有恰当的音高和节奏的单行旋律才能表达特定的一行诗歌。因此，几个声部用不同的节奏和音区同时唱不同的旋律和歌词时，音乐绝对不能传送歌词的感情信息；如果有的声部低，有的高，有的声部上行，有的下行，有的声部进行缓慢而有的快速，结果形成乱七八糟互相矛盾的印象，只能卖弄作曲者头脑灵敏，演唱者本领高强，这种风格的音乐即使有任何价值，也仅仅是适合于器乐重奏。16 世纪牧歌中常见的歌词描绘和模仿叹息声等，伽利莱伊

大 事 年 表

1573—1590 G.巴迪卡梅拉塔会社的大致年代。

1589 为大公爵斐迪南一世与洛林的克里斯汀在佛罗伦萨举行婚礼而作的幕间剧。

1597 佩里-科尔西-里努奇尼，《达夫内》。

1600 卡瓦利埃利，《灵魂与肉体的表现》在罗马上演。

1600 佩里-卡奇尼-里努奇尼为法王亨利四世和玛丽亚·德·梅迪奇举行婚礼而作的《尤丽狄西》，在佛罗伦萨上演。

1602 卡奇尼，《新音乐》。

1604 莎士比亚，《奥赛罗》。

1605 蒙泰威尔第，《牧歌》第5集，弗朗西斯·培根(1561—1626)，《科学推进论》。

1607 蒙泰威尔第，《奥尔菲斯》在曼图亚上演。

1608 马尔科·达·加利亚诺(1582—1626)，《达夫内》在佛罗伦萨上演。

1609 约翰内斯·开普勒，《新天文学》。

1613 蒙泰威尔第被任命为威尼斯圣马可教堂乐正。

1615 乔瓦尼·加布里埃利，《神圣交响曲II》。

1617 J.H.沙因(1586—1630)，《音乐的宴飨》。

1619 许茨，《大卫诗篇若干经文歌及协奏曲》在德累斯顿出版。

1620 朝圣者抵达科德角；五月花号公约。

1625 弗朗切斯卡·卡奇尼(1587—约1640)，《鲁吉埃罗从阿尔奇纳岛获救》在佛罗伦萨上演。

1629 许茨，《神圣交响乐I》在威尼斯出版。

1632 伽利略，《关于世界两种主要体系的对话》。

1636 马兰·梅森(1588—1648)，《宇宙的和谐》，哈佛大学创建。

1637 笛卡儿，《方法谈》。

1637 维尔吉利奥·马佐基(1597—1646)和马尔科·马拉佐利(1600—1662)，《猎鹰》(1639年修改后易名为《谁在受苦》)在罗马上演，是第一部喜歌剧。

1640 《海湾诗篇集》，美国最早出版的曲集。

一概斥之为幼稚。他说，为歌词谱曲的正确方法是应用一条独唱旋律来强化优秀演说家或演员语言的自然抑扬顿挫。伽利莱伊曾尝试写作这样的单声部歌曲，他把但丁《地狱篇》中的一些诗节谱成男高音独唱曲，维奥尔琴伴奏，此曲已佚失。

看来奥塔维奥·里努奇尼(1562—1621)和贾科波·佩里(1561—1633)一定是通过类似卡梅拉塔会社中的那种讨论才相信古代悲剧是整出唱出来的，这可从他们为《尤丽狄西》的歌词和音乐所作的前言中得到证明。他们先以里努奇尼的诗《达夫内》做试验，作为第一部全部配乐的田园剧于1597

年在佛罗伦萨上演。里努奇尼的诗《尤丽狄西》篇幅更长，佩里和尤利奥·卡奇尼都曾为之配乐。与此同时在佛罗伦萨公爵宫廷负责戏剧、艺术、音乐的罗马贵族埃米利奥·德·卡瓦利埃利（约 1550—1602）在佛罗伦萨上演了一些风格类似的短小场景（后来他自称是这样做的第一人），1600 年 2 月又在罗马上演宗教乐剧《灵魂与肉体的表现》，它是到那时为止最长的全部配乐舞台作品。

佩里、卡奇尼、卡瓦利埃利三人处理戏剧音乐的方式相仿。贾科波·佩里和尤里奥·卡奇尼二人是职业歌唱家；卡瓦利埃利是位多面手：外交家、舞蹈设计家、作曲家和行政管理人员，也教授声乐。他们都力求一种介乎说白朗诵和歌唱之间的歌曲。卡奇尼和卡瓦利埃利的创作风格基于为吟唱诗歌而即兴创作的古老埃尔曲以及牧歌。佩里在他的序幕（NAWM 71 a）中也采用这种风格。但是他开始发明一种新风格供对话用，这种风格不久就被称作宣叙调风格。不要将它与单声部歌曲混同，单声部歌曲包括各种风格的独唱，有 17 世纪初常演唱的宣叙调、埃尔曲和牧歌。

独唱当然并非新奇之举。除了根据一个高声部公式或低声部公式即兴唱出独唱旋律来吟诵史诗的习见做法和为独唱和琉特琴而作的许多歌曲外，把复调牧歌作为器乐伴奏的独唱曲来唱，在 16 世纪并不罕见；这样的独唱在幕间剧中尤为普遍（如NAWM 70）。此外，16 世纪末的许多牧歌的写作风格让人明显联想到女高音独唱加和弦伴奏。16 世纪 80 年代卢札斯科·卢札斯奇创作了一些“独唱牧歌”，就是供一个、两个或三个女高音独唱加羽管键琴伴奏的乐曲。这些乐曲基本上是和声织体相当严密的牧歌，几个低声部由乐器演奏，上面的一个或几个独唱声部饰以花腔经过句。

卡奇尼发展了一种歌唱性的然而主要是按歌词音节唱的风格，首先力求清晰灵活地吐字，也允许旋律线在适当的地方加若干装饰音；这样就在单声部歌曲中引进了声乐炫技的因素，这种炫技在 16 世纪一直表现为在旋律的任何一个音上加以即兴装饰音（音阶、回音、跑句、经过音等）而不考虑歌词的性格。卡奇尼写过两类歌曲：分节埃尔曲和通谱牧歌。其中一些早在 16 世纪 90 年代就已写成，但是直至 1602 年才以《新音乐》的名称出版（例如NAWM 66，《背信弃义的面目》以及 321 页上的真迹复制）。

宣叙风格　卡奇尼的独唱乐汇是在即兴埃尔曲和复调牧歌的基础上构

成的，而佩里却寻求一种符合舞台需要的新解决方式。在为《尤丽狄西》所作的前言(见花边插段)中，也重新提及古代理论如何区别说话中音高的不断变化与歌曲中的断层型进行(diastematic motion)。他的目的是找到介乎二者之间的一种说话–歌曲，就像据说在朗诵英雄诗篇时曾用过的那种。人声在以协和音程和不协和音程进行时，通奏低音的各音保持稳定不变——从而模拟说话的连续进行。他以这种方法，使人声从和声中充分解放出来，使它听上去像音高有变化的自由朗诵。当说话中出现一个需要加以强调或"拖长声调说出"的音节时，他就小心翼翼地使它与低音及其和声互相谐和。

NAWM 66　尤里奥·卡奇尼，牧歌:《背信弃义的面目》

卡奇尼在他的前言中吹嘘这是1590年前后曾在巴迪卡梅拉塔会社中备受"热情赞扬"的一首牧歌。诗歌的每一行作为单独的一句来谱曲，结尾或是用一个终止式，或是用一个或两个持续音。这一习惯作法以及用说话节奏来重复许多音都是整个16世纪中根据旋律公式即兴创作的埃尔曲的特点。卡奇尼在一些终止式处把歌唱者习惯于自己增添的那些装饰音写到谱上，如在歌词te le gira(小节29—31)和non hai pari alla belta fermezza(小节56—60和71—77)处。卡奇尼把装饰音全部写出来，因为他不信任歌唱者能自行创作出适合于自己的装饰音。卡奇尼在他的《新音乐》的前言中曾描述他认为表演时必须加的但在谱上没有写出的另一些修饰法和装饰音，它们是渐强、渐弱、颤音(当时叫小群装饰音)、同一音高上的快速重复(当时叫颤音)、"惊叹"——吐出一个音时的"突强"——以及不严格遵守印出来的音符时值(我们现在称之为自由速度)。编辑者建议把这类装饰音中的某一些放在括号内。

卡奇尼借用复调牧歌中的某些戏剧性手法：在Ahi(小节32)处他中断线条，然后用说话般的节奏继续下去。在O volto(小节46)处，他下降一个五度然后构成小六度。就像复调牧歌中习惯于重复最后一段一样，这里的最后四行的歌词和音乐也得到重复。

宣叙调、咏叹调和牧歌中所应用的各种风格单声部曲调在17世纪初很快就进入一切音乐，无论是世俗的还是宗教的。单声部曲调促使音乐戏剧成为可能，因为应用这种手段，对白和铺叙都能用音乐清晰而迅速地表达出来，而且可以有真正的戏剧表现所需的一切自由灵活。1600年，佩里为奥塔维奥·里努奇尼的田园神话诗剧《尤丽狄西》谱曲，该剧于同年在佛罗伦萨庆祝法王亨利四世与玛丽亚·德·梅迪奇结婚而举行的庆典上公演。卡奇尼坚持他所训练的歌手必须唱他所谱之曲，因此约三分之一的演出是卡奇尼谱的曲。翌年两位作曲家各自出版自己的版本，这两份谱是现存最早的完整歌剧。

佩里关于他的宣叙风格的描述

我全身心地投入于探索这类诗歌应该用的模仿方式，把到目前为止我所听到的各种其他歌唱方式弃之不用。我认为古人指定用于歌曲的嗓音(他们称之为断层式唱法的嗓音，它就像是保持着和延续着的)符合我的目的(正如古人也曾使嗓音适应于朗读诗歌和英雄诗节)，这种嗓音有时可以加快，取其介乎歌唱时的缓慢持续和说话时的流畅快速之间的适中进行，它接近于另一种谈话嗓音，就是古人称之为连续的而我们现代人(虽然目的可能不同)也在音乐中应用的那种歌唱嗓音。

我还认识到在我们讲话时某些声音的音调可用以构成一种和声，在讲话过程中经过许多不是这种音调的声音才到达另一个有可能进行到新的协和音程的声音，这些手法和重音可以用来表达忧伤、欢乐或类似心情状态，我把它们牢记在心，使低声部与它们合拍进行，按照感情而时快时慢。我使〔低声部〕经过不协和音程及协和音程而保持不变，直到说话人的嗓音经过各式各样的音而到达一个用普通讲话声调发出的音节，从而又开辟了通往新的和声的道路。我这样做不仅是为了使语言的流动(在协和和弦更频繁地出现时它几乎是在重复音上滚动)不刺耳，也为了使歌唱声音听上去不是随着低声部的进行而跳跃，

特别是在悲伤严竣的题材中，当然其他比较欢快的题材则要求更频繁地进行。此外，不协和音程的应用减少或遮掩了因每个音都必须拖长发音而得到的便利，可能古代音乐中为此而很少用不协和音程。

摘自佩里《尤丽狄西的音乐》(佛罗伦萨，1600)，译文收在帕利斯卡《意大利文艺复兴音乐思想中的人文主义》(纽黑文：耶鲁大学出版社，1985)。

《尤丽狄西》一剧的内容是家喻户晓的关于奥尔菲斯和尤丽狄西的神话，此剧按照当时流行的田园剧方式处理，供欢庆盛会上演出用，为此结局改为大团圆。在为里努奇尼的田园剧所谱的两种音乐中，卡奇尼的更富于旋律性而且抒情，与他的《新音乐》中的牧歌和埃尔曲不无相似之处。佩里的比较戏剧性，他不仅找到了一种介乎说话与歌曲之间的风格，而且按照剧中情景的要求而变化他的处理法。

NAWM 71　贾科波·佩里，《尤丽狄西的音乐》

佩里的《尤丽狄西》中的三个例子可以用来说明这部作品中单声部曲调的三种风格。其中只有一种的确是新的，序幕(71 a)的蓝本是在整个16世纪中用以歌唱诗节的分节咏叹调。每行诗句的旋律布局都是由一个重复的音高加上一个结束在两个持续音上的终止音型构成。各节之间都以管弦乐段落加以分隔。蒂尔西之歌(71 b)也是一首咏叹调，虽然不是分节的，但它节奏鲜明音调优美，各行结尾处的终止式和声性较强，大多是属–主进行。它插在一首交响曲之中，这首交响曲是全剧中最长的纯器乐间奏。最后，达夫内的讲话(71 c)是新宣叙调的一个典型例子。由通奏低音及其数字具体说明的和弦没有节奏轮廓或曲式布局，和弦之所以在此处出现只是为了支持人声的朗诵，朗诵可以不受约束地模仿说话的节奏，它虽然时常回到与和声谐和的音高，但是在说话时不拖长的音节上它也可以偏离这一音高。只有几行的结尾用终止式来标明，很多诗行结束处没有终止式。

达夫内的讲话中有一种自然的进展；起初它在感情上是中性而且

协调的，和声变化缓慢。当她叙述到尤丽狄西被蛇咬了致命的一口时，讲话变得比较激动，不协和音程增多，和声有突然的变化，终止式减少，低声部进行得更快。



1589年上演的第5幕间剧中，贾科波·佩里扮演传奇性歌手阿里昂。阿里昂从科林斯的音乐会返回的路上，就在投身大海以逃脱他的哗变水手以前，他唱起一首回声-咏叹调。作曲者为佩里和克里斯托法诺·马尔维齐。服装设计者为伯纳尔多·布翁塔伦蒂。

就这样，佩里设计了一种符合于戏剧性诗歌要求的乐汇。虽然他和他的伙伴们知道他们并没有恢复希腊音乐，然而他们找到了一种与他们心目中的古代剧院所用的形式相仿而且也与现代实践协调一致的说话-歌曲。

克劳迪奥·蒙泰威尔第 蒙泰威尔第的《奥尔菲斯》于1607年在曼图亚上演，在题材以及风格混杂方面显然都是效法佛罗伦萨的两部《尤丽狄西》歌剧的。里努奇尼的短短田园剧被诗人亚历山德罗·斯特里吉奥扩充成五幕剧，而当时已是一位经验丰富的牧歌和教堂音乐作曲家的蒙泰威尔第则动用了丰富的声乐和器乐资源。通过细致的音调组织，宣叙调更为连贯，线条加长，在关键时刻达到高水平的抒情性。此外，蒙泰威尔第还引用许

多独唱埃尔曲、二重唱、牧歌般的重唱以及舞蹈，这些加在一起在作品中占相当大的比例，为宣叙调提供了所需的对比性。管弦乐段落及合唱有助于把场景组织成叠歌式格局，从而使作品具有近乎仪式的隆重严肃。

蒙泰威尔第在《奥尔菲斯》中应用了一个大型而且乐器数量变化不一的乐队。佩里的歌剧在皮蒂宫的一套房间内演出时，只用了几只琉特琴和类似乐器，再加上一架羽管键琴作伴奏；这些乐器位于布景之后，尽可能使之不显眼。从另一方面来说，蒙泰威尔第《奥尔菲斯》中的乐队共有乐器 40 件左右(然而从不同时用所有乐器)，包括长笛、短号、小号、萨克布号、完整的弦乐族、几件不同的通奏低音乐器，其中有一架木制管风琴。作曲家在许多地方具体说明要用哪些乐器演奏。而且总谱还包括 26 段短小的乐队曲；其中有一个引子式的“托卡塔”(一首两次重复的、短小号角华彩式乐章)和几个管弦乐段落。

蒙泰威尔第的下一部歌剧《阿里安娜》(1608)的音乐已佚失，仅存几个片段和一首《哀歌》。这首著名乐曲强化宣叙调风格，在 17 世纪普遍被人们赞誉为富于表现力的单声部曲调的最高范例，是一首只要唱得动听总会催人泪下的乐曲。蒙泰威尔第后来把它改编成五声部牧歌，之后又把原来的版本配以宗教歌词。

NAWM 72　克劳迪奥·蒙泰威尔第，《奥尔菲斯》

仔细思考《奥尔菲斯》中的三个与上述《尤丽狄西》片段有几分相似的段落：序幕、奥尔菲斯之歌和信使关于尤丽狄西之死的叙述(NAWM 72 a，b，c)，是很能说明问题的。一眼即可看清，比例大大地扩展了。管弦乐段落的总谱配得很细致，尽管序幕模仿吟唱诗歌的埃尔曲，但蒙泰威尔第把每一节诗都谱上曲调，各节旋律不同，和声保持不变，这是 16 世纪即兴吟唱诗歌时的另一种常用技巧。应该指出第三幕中奥尔菲斯的著名咏叹调《强大的神灵》是根据同一程序写成的，但是作曲家又为每一诗节提供了旋律公式的不同装饰音，放在该旋律公式之下(见 335 页的真迹复制稿)。它可能在技艺上是歌唱者即兴演唱时无法做到的，但它是声乐装饰艺术的一个可贵见证。

奥尔菲斯的分节坎佐纳《你们回忆葱郁的森林》(72 b)与佩里的蒂
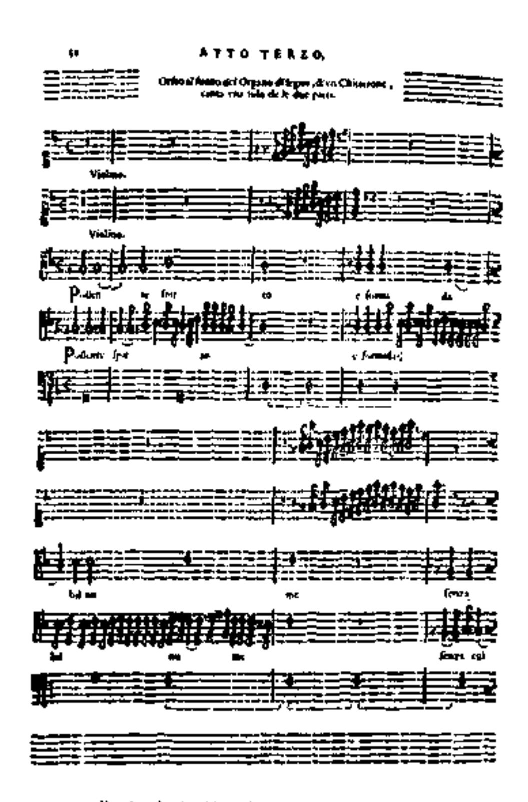
尔西咏叹调在气质上相似，但管弦乐段落用五声部对位写成。乐汇也是传统的，所用赫米奥拉比例的节奏与卡拉的弗罗托拉《我不抱更多希望》(NAWM 54)中的一模一样，根音位置和弦的和声配置法也相去无几。
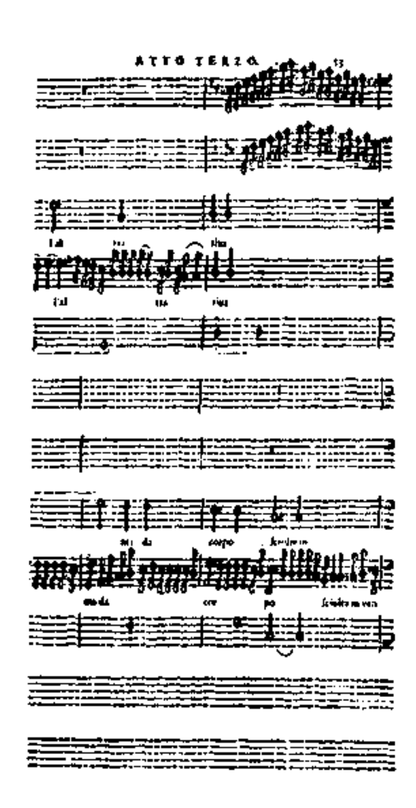
和佩里的作品中一样，这里也是把最新潮风格留给戏剧性对话和热情洋溢的讲话用。信使的讲话“在繁花似锦的草地上”(NAWM 72 c)模仿佩里所发展的宣叙调风格，但和声进行与旋律轮廓的设计更为广阔。紧接着的奥尔菲斯的《哀歌》所达到的抒情性新高度远远超过最早的单声部曲调的试验。在以“你毫无生气”开始的那一段中，每个乐句像每句歌词一样，都以它前面的素材基础而构成，并通过音高和节奏而加强其紧张度。蒙泰威尔第视这一过程的需要而重复歌词和乐句，通过重复及和声手法把宣叙调的片段连接起来形成绵绵不绝的旋律起伏线。最后一行“人间之神”的谱曲特别值得注意，其中的平行节奏、变音体系、在“太阳”一词上音高升至顶点、下跳而与低声部形成自由七度，这些都表达奥尔菲斯的悲痛的深度。

虽然早期音乐田园剧在行家中引起震动，但佛罗伦萨宫廷仍然宁愿上演芭蕾舞剧、假面剧、幕间剧来活跃诸如婚礼等隆重庆典事件。在两部尤丽狄西歌剧问世后的30年中只有为数不多的几部歌剧写成：马尔科·达·加利亚诺(1594—1651)的《达夫内》(1608)和《梅多罗》(1619)；尤里奥·卡奇尼之女弗朗切斯卡·卡奇尼(1587—约1640)的《鲁吉埃罗从阿尔奇纳岛获救》(1625)；加利亚诺和佩里合作的《花》(1628)。

由于种种原因，歌剧于17世纪20年代在罗马扎根。虽然对这一运动梵蒂冈不闻不问，不过住在罗马的许多富有的高级教士竞相向客人提供豪华的娱乐。1623年马菲奥·巴尔贝里尼被选为教皇乌尔班八世，对歌剧是一大好事，因为这就使他的侄辈处于有利地位，于是他们成了歌剧的热情赞助者。某些台本描写圣人的生活，但大多数台本是神话题材，或是根据塔索、阿里奥斯托、马里诺的史诗中的事件写成。最多产的台本作者为尤里奥·罗斯皮利奥西，作有宗教歌剧、正歌剧及喜歌剧台本，1657年他升为红衣主教，10年后被选为教皇克雷芒九世。

他的最负盛名的台本是《圣阿莱西奥》(1632)，根据5世纪时圣阿莱西





蒙泰威尔第《奥尔菲斯》中的奥尔菲斯咏叹调《强大的神灵》；此曲在曼图亚首演后两年，即1609年在威尼斯出版。谱上的声乐部分有两种版本，一种是简单的，另一种加了装饰音，在歌词的行与行之间两把小提琴穿插演奏跑句和其他音型。

斯的生平写成，由斯特凡诺·兰迪(约1590—约1655)谱曲。罗马作曲家们也创作了一些田园歌剧，奇怪的是喜歌剧是在罗马开始独立生存的。

在罗马歌剧的音乐中，独唱分成两种截然不同的类型(宣叙调和咏叹调)的做法变得比以前任何时候都更为明确。宣叙调比佩里的或蒙泰威尔第的更为语言化，咏叹调则旋律性强，主要是分节歌式，虽然有些是以固定低音为基础的。这二者之间有一种中间方式，就是《阿多内的锁链》的作曲者多梅尼科·马佐基(1592—1665)称之为半咏叹调(mezz'arie)的，它是宣叙调内的短小的、曲调动听的间唱曲。罗马歌剧中的许多串起来的声乐曲源自牧歌传统，当然由于通奏低音和当时常用的更为正规的节奏的出现，这一传统有所改变。

兰迪《圣阿莱西奥》中的前奏曲也是值得注意的，它由一个缓慢的和弦

式引子和紧跟在后的较活泼的坎佐纳乐章组成。第2幕之前的前奏曲是又一首乐队坎佐纳，但是没有缓慢的引子部分。第一首前奏曲的两乐章形式(缓慢的和弦式的——快速的对位式的,有时带一个慢乐章片段的结尾性再现)后来成为17世纪普遍采用的歌剧序曲形式。在法国，也许是效法早期芭蕾舞剧的序曲，前奏曲获得某种特征；这种体裁被称为法国序曲(见376页NAWM 75)，是中、晚期巴罗克时代的主要器乐形式之一。

晚期罗马歌剧的主要作曲家是路易吉·罗西(1597—1653)。他的《奥尔菲斯》(巴黎，1647)根据弗朗切斯科·布蒂的台本写成，与佩里、卡奇尼、蒙泰威尔第在此之前的同名歌剧题材相同。这部作品说明17世纪上半叶歌剧台本所经历的变化。神话之古老纯朴几乎全然被一大堆不相干的事件和人物、华丽壮观的布景效果、不相称的诙谐插段所淹没。17世纪的大部分时间内意大利台本作者普遍在原本应该是严肃的戏剧中加入诙谐、怪诞、一味追求轰动效应的东西。这表明早期佛罗伦萨作曲家和蒙泰威尔第所关注的戏剧完整性已不再是首要问题，古老的希腊神话、罗马神话被认为仅仅是一些传统素材，可以用任何方式加工，只要它能提供娱乐并使作曲家和歌唱家有机会显示自己即可。台本的衰落与虚张声势的戏剧音乐风格的发展不谋而合。罗西的《奥尔菲斯》实际上是一系列优美动听的咏叹调和重唱曲，安排得如此巧妙足以使听众原谅它作为戏剧的缺陷。

威尼斯歌剧　把歌剧传到威尼斯的是一个与罗马有联系的剧团。台本作者、作曲家兼短双颈琉特琴演奏家贝内代托·费拉里(约1603—1681)与作曲家弗朗切斯科·马内利于1637年在圣卡西阿诺剧院上演歌剧《安德罗梅达》，从而开创了威尼斯歌剧。这是一所听众可购票入内的剧院，此举在歌剧史上有决定意义，因为在此之前剧院依赖富人或贵族赞助。上演像《安德罗梅达》这样的歌剧成本不高，台本作者费拉里兼演奏乐器，作曲家马内利在剧中演唱，后者之妻也是演唱者，总共六名歌唱者，其中三人是阉伶；十二人演奏乐器，包括两名羽管键琴演奏者和两名小号手。不过，在这部及以后的威尼斯歌剧中上演者仍都企图规模不大地复制幕间剧和罗马歌剧中的舞台奇观。

蒙泰威尔第的最后两部歌剧《尤利西斯还乡》和《波佩阿的加冕》是为威尼斯而写的，分别于1641和1642年上演。《波佩阿的加冕》在许多方面堪

称蒙泰威尔第的歌剧杰作。它没有《奥尔菲斯》那样的五光十色的乐队音色、大型器乐编制和舞台布景，但它的精采之处在于人物性格及其激情的音乐描绘，在这方面它远远胜过任何其他17世纪歌剧。尽管当时的倾向是宣叙调和咏叹调分道扬镳，但蒙泰威尔第却继续寻求一种把说白式宣叙调和更为抒情、规范的单声部曲调流畅地结合在一起的形式。

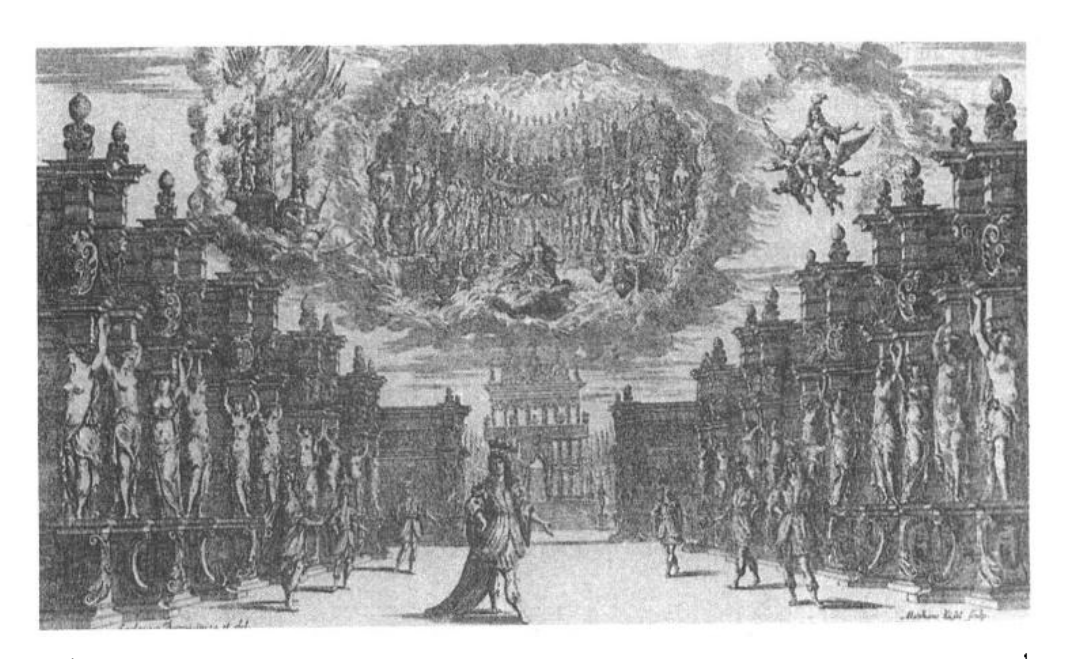
NAWM 73 克劳迪奥·蒙泰威尔第，《波佩阿的加冕》，第1幕，第3场

蒙泰威尔第在尼禄和波佩阿的这一爱情场景(第1幕第3场)中应用了不同层次的宣叙调，从不大有终止式的、不分小节的说白式句子，经过一种颇像《奥尔菲斯》序幕的风格，到分小节的咏叙调，咏叹调在曲式组织和抒情性程度方面同样地变化繁多。即使在诗人乔瓦尼·弗朗切斯科·布西内洛没有提供分节诗歌或其他咏叹调型歌词时，作曲者有时也用咏叹调风格。尼禄讲到Vanne ben mio(我的美丽的翅膀)时，作曲者中断宣叙调，用一个短短的三拍子流畅旋律来谱写这半行。后面两行in un sospir che vien/dal profondo del sen(带上一声发自内心深处的叹息)，是六音节韵而不是通常的七音节或十一音节，显然诗人是把它们作为一段咏叹调而构思的。蒙泰威尔第利用这一机会两次重复一个三拍的和声音型，两次的旋律略有不同。另一方面，波佩阿的无韵诗Signor, sempre mi vedi(先生，永远看着我)则谱成与此相仿的在一个和声音型上的两节变奏，这次是两拍子。波佩阿的下一段讲话Deh non dir(啊，不是你)更为抒情，用宣叙调谱写。是内容而不是诗歌的形式，是提高情感表现的冲动而不是取悦听众使之眼花缭乱的愿望，决定了从宣叙调转到咏叹调，从咏叹调转到宣叙调以及从一种说话-歌曲水平转到另一水平的变动。

蒙泰威尔第的学生彼尔·弗朗切斯科·卡瓦利(1602—1676)是威尼斯主要歌剧作曲家之一。卡瓦利作品之数量可以反映出威尼斯对新作品的不断增长的要求。他的41部歌剧中最著名的是《吉阿索内》(1649)，这是一部充分发展的音乐，其中各场中咏叹调和宣叙调轮流出现而且作曲者总是谨

慎地使这两种风格明显不同。在卡瓦利的其他歌剧中，《埃吉斯托》(1643)、《奥尔明多》(1644)和《卡利斯托》(1651)不久前重新上演，其改动和增补之幅度可能会使作曲者本人感到惊讶。卡瓦利的宣叙调缺乏蒙泰威尔第的多种变化和心理层次，但它们仍富于戏剧性的动情笔调。他的咏叹调要铺衍展开得多，是真正的精采乐曲。

安东尼奥·切斯蒂(1623—1669)的歌剧与卡瓦利的歌剧相比，在风格上较为精雕细琢，但不那么有气魄；切斯蒂擅长于创作抒情咏叹调和二重唱。他最著名的歌剧《金苹果》于1667年在维也纳为庆祝列奥波德一世的婚礼而上演。作为一部节庆歌剧它的上演无须考虑到费用，因此有许多在威尼斯不常见的特色，如乐队编制异常庞大、合唱队数目很多等等。《金苹果》也以其豪华场景效果而引人注目。精巧的机械设置可以模拟海战、围攻、暴风雨、触礁、诸神从天徐徐而降，还有在威尼斯已习以为常的各式各样神奇莫测的突然换景，但是《金苹果》的上演在这方面远远胜过以往歌剧中的所有尝试。



卢多维科·布尔纳奇尼为《金苹果》于1668年在维也纳哈布斯堡宫廷的富丽豪华的演出而设计了24套精美布景，这是其中之一。场景是帕里斯的宫殿，他将在这里从帕拉斯·雅典娜、朱诺、维纳斯中选出最美丽的一位。马特乌斯·屈塞尔作雕刻。

NAWM 74 马尔科·安东尼奥·切斯蒂，咏叹调:《在我的偶像附近》，《奥隆泰阿》的第2幕第17场

《奥隆泰阿》的宏大场面说明到17世纪中叶咏叹调发展得多么复杂。两把小提琴自始至终伴奏着，而不仅在歌唱者上场前后的管弦乐段落中演奏。曲式是人们熟知的分节歌形式，虽然音乐按照第二节的新歌词作了一些调整。不过，规模是宏大的，通篇以新的美声唱法乐汇为主，大多是自然音的线条，极其流畅，节奏从容，易于上口。

《奥隆泰阿》(约1649)更为典型。它是17世纪上演场数最多的歌剧之一，不仅在威尼斯，而且还在罗马、佛罗伦萨、米兰、那不勒斯、因斯布鲁克等地公演。

到17世纪中叶意大利歌剧已经具备此后200年无重大变化的主要轮廓。这一体裁的主要特点是：(1)注意力集中于独唱，(长时期)相对地忽视重唱和器乐；(2)宣叙调和咏叹调分开；(3)在咏叹调中引用各种不同风格和模式。与这种发展相伴出现的是歌词与音乐的关系完全倒转：佛罗伦萨作曲家认为音乐从属于诗歌，而威尼斯作曲家却把台本看作只不过是音乐结构的传统支架。

室 内 声 乐
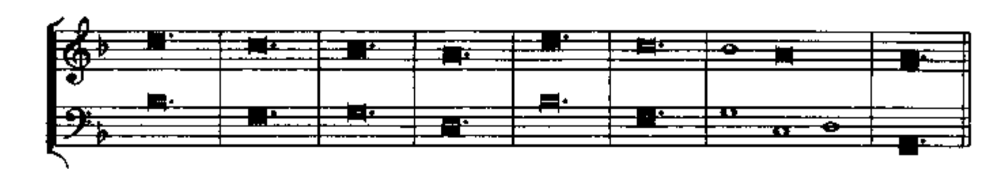
除了在已成为音乐生活中心的威尼斯外，歌剧演出是不同寻常的事件；业余和专业演出的大量世俗音乐都是室内乐，其中多半用到人声。像在歌剧中一样，这种音乐中也充满新的单声部乐汇和通奏低音织体。但是，由于室内乐的创作动机不是戏剧对话，也不是表现情节，作曲家们就可以(实际上是不得不)用各种方式来组织他们的想法而不必考虑歌剧情节、它的传统手法以及复调程序。

在复调牧歌时期不为人重视然而在小坎佐纳和其他流行形式中仍然存在的分节咏叹调，现在被取来作为声乐曲的最佳框架。这是一种不像复调音乐那样妨碍诗人思路延续性的诗歌谱曲方式，分节谱曲法的最简单方式是诗歌的每一节都重复相同的旋律，有时每节的节奏略为改变。卡奇尼《新

音乐》中的许多咏叹调(如《听啊，听啊，情人》)都是这样的。作曲者也可以为每一节谱写新的音乐，较常见的是作曲家在各节中一律用相同的和声及旋律布局。现代分析家称之为分节式变奏。例如蒙泰威尔第《奥尔菲斯》第3幕中的咏叹调《强大的精灵》的前4节就是这样安排的。

作曲家创作分节歌曲的常用方式是以一首标准的歌曲(如罗马内斯卡)为基础，罗马内斯卡是一种吟唱八行体诗(每个诗节八行，每行十一音节，最后一行与第七行押韵)的歌曲，由一个高声部公式加标准和声配置组成，有低音乐器伴奏。公式可以缩减成如谱例9-1所示的基本轮廓，在许多根据罗马内斯卡写成的作品中，只有低声部是辨认得出的，所以它常常被称作固定低音；上方声部变化时，这种低声部完整地重复着。蒙泰威尔第的《啊，我的爱情在何处》就是根据罗马内斯卡写成的分节牧歌的范例。(NAWM 68，见下面的说明)
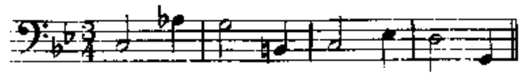
例 9-1　罗马内斯卡咏叹调的轮廓



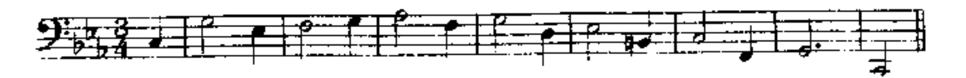
许多作曲家创作第一节歌词的音乐，然后将它略略改写供随后几节用。这样他们就可以既保持第一节的音乐，又使它反映随后几节变化着的重点，更重要的是使旋律与和声的精致加工反映出每节歌词的感情。

例 9-2　低声部模式

a. 布克斯特胡德(约1637——1707)，《夏空舞曲》



b. 巴赫，《帕萨卡利亚舞曲》(约1717)

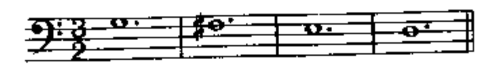


有些固定低音模式，特别是只有几小节长的，并不和任何特定诗歌形

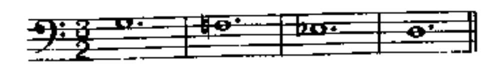
式有关，如夏空舞曲和帕萨卡利亚舞曲。夏空舞曲可能是从拉丁美洲传入西班牙的；它是一种舞蹈歌曲，有仿效吉他的简单和弦模式的叠歌，在它的意大利变体中和弦变成低声部线条。帕萨卡利亚舞曲源自西班牙，原用作利都奈罗，亦即在歌曲之前和几节歌曲之间演奏的具有某一吉他和弦模式的音乐。它也演变成形形色色的适合于写成器乐或声乐变奏的低声部公式，通常是三拍子，小调式。我们在17世纪作曲家的作品中所见到的夏空舞曲和帕萨卡利亚舞曲的特点都是连续重复一个三拍子的慢速4小节公式。特别是在18世纪，这两个术语变得混淆不清，这在谱例9–3中可以看出。常用的还有与以上二者都无关的固定音型，如跨度为下行四度（四音列）的音型，（见例9–2）。

例9-3　下行四音列音型
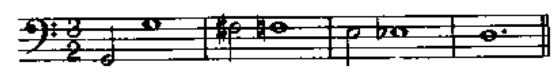
a. 大调自然音形式
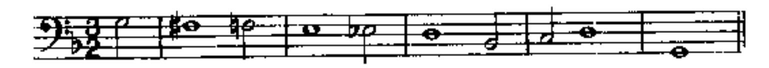


b. 小调自然音形式



c. 变音形式



d. 扩展的变音形式（珀塞尔：《狄朵与埃涅阿斯》，1689）



协唱(奏)手法　为人声和乐器（或不同的人声和乐器组合）分别创作声部的做法，促使一种可称之为协唱(奏)手法(concertato medium)的兴起。形容词concertato源自意大利文动词concertare，意为达到一致。在协唱(奏)乐曲中形形色色的、有时甚至是对比的力量被用入一个和谐的整体。英文consort及动词concert源自同一词根。在协唱牧歌中乐器和人声结合，旗鼓相当。宗教协唱曲是带器乐的宗教声乐作品。器乐协奏曲是各式各样

乐器演奏的乐曲，它的演奏方式是：由一人或数人独奏，其他人组成乐队，乐队中每一声部多于一人。当今我们称之为协奏曲的主要是供独奏和乐队的曲子，但从前它的意义更广。因此，协唱(奏)手法并不是一种风格而是人声与乐器的一种特色结合，其中乐器不是仅仅重叠人声而是有它自己的独立声部；这就是17世纪的典型手法。

器乐参与的各种变化模式、分节变奏以及其他新手法都可以在蒙泰威尔第的牧歌第5、第6、第7和第8集中找到，它们分别出版于1605，1614，1621和1638年。从第5册的最后6首开始，所有这些牧歌都有通奏低音，有多首还需用其他乐器。独唱、二重唱、三重唱以重唱为背景，有器乐引子，还有反复出现的器乐间奏(利都奈罗)。第7集的标题是“协唱曲”。按其说明是由“牧歌和其他类型的歌曲”组成。

第8集《战争与爱情的牧歌》由于它的形式和类型繁多而特别值得注意，其中有五声部牧歌；带通奏低音的独唱、二重唱和三重唱；以及供合唱、独唱和乐队用的大型作品。这一集中的最佳作品之一是供六个声部、两把小提琴和通奏低音表演的牧歌《既然天堂和尘世》，这是一首富于情绪变化和声音层次、具有千变万化的和声及生动戏剧性对比的杰作。第8集中还有两首芭萝曲(ballo，一种半戏剧性芭蕾舞剧)和另一部表现体裁(genere rappresentativo)的作品《坦克雷德和克洛林达之战》，此剧曾于1624年在威尼斯上演。这是为塔索的《被解放的耶路撒冷》第12章中的一个部分所作的谱曲，描写十字军武士坦克雷德和异教女英雄克洛林达之战，全剧以后者之死为结束。塔索的诗大部分是平铺直叙，蒙泰威尔第把它写成男高音宣叙调。坦克雷德和克洛林达的寥寥几段讲话由男高音和女高音演唱，他们在叙述者歌唱时以哑剧方式来表达所描述的情节。乐器(加低音维奥拉达甘巴和通奏低音的弦乐四重奏)除伴奏人声外还演奏间奏曲，模仿或暗示各式各样情节：马的奔驰、剑的碰撞、战斗的激烈场面等。为了这些目的蒙泰威尔第发明了一种他称之为“激动风格”(stile concitato)的音乐；激动风格的突出手法之一是单音的快速重复，在人声中表现为快速吐出音节，在乐器上则是分小节的弦乐颤音，用来表达战争般的情绪和行动。

NAWM 68　克劳迪奥·蒙泰威尔第，牧歌：《啊！我的爱情在何处》

1619 年出版的第 7 集中最美妙的作品之一是这首由两个女高音演唱的罗马内斯卡。它说明如何应用协唱手法和分节变奏的组织力量。两个相当独立的独唱声部通过固定音型及其通奏低音而协调一致。谱例 9-1 中的固定音型的每个音通常占据三小节，而在几个高声部中蒙泰威尔第仍用吟唱八行体诗的旋律的轮廓，这段歌词就是八行体诗的一个范例。强有力的结构支架使作曲者可以纵情应用形形色色艺术表现手法——声部间的卡农式模仿、宣叙调因素、牧歌性的词句描绘、引人注目的不协和音冲撞和花腔。

蒙泰威尔第和他的同时代人的音乐风格是许多不同要素的组合物，有些源自 16 世纪，有些是新的。单声部曲调和牧歌结合在一起；通过组织低声部和它所支撑的和声，通过系统地应用管弦乐叠歌而获得曲式的清晰表达；由于应用协唱手法而织体多种多样。结果，音乐的表现手法和描绘手法得以扩充丰富。
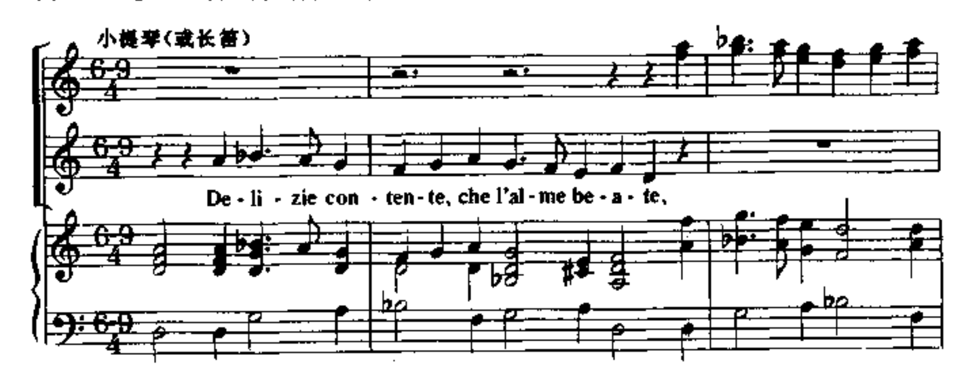
宣叙调和咏叹调逐步分离，这使作曲者可以放手创作咏叹调旋律而其轻重缓急不必受制于歌词；咏叹调开始以优美流畅的乐句展开，由简单的和声加以支撑，大多用慢三拍，加上持续的单一节奏动机（谱例 9-4 并参见切斯蒂的《在我的偶像附近》，NAWM 74）。这种美声风格的声乐写作法是意大利作曲家的创造，各国都加以模仿，在整个巴罗克时期及以后，它对声乐和器乐都影响深远。
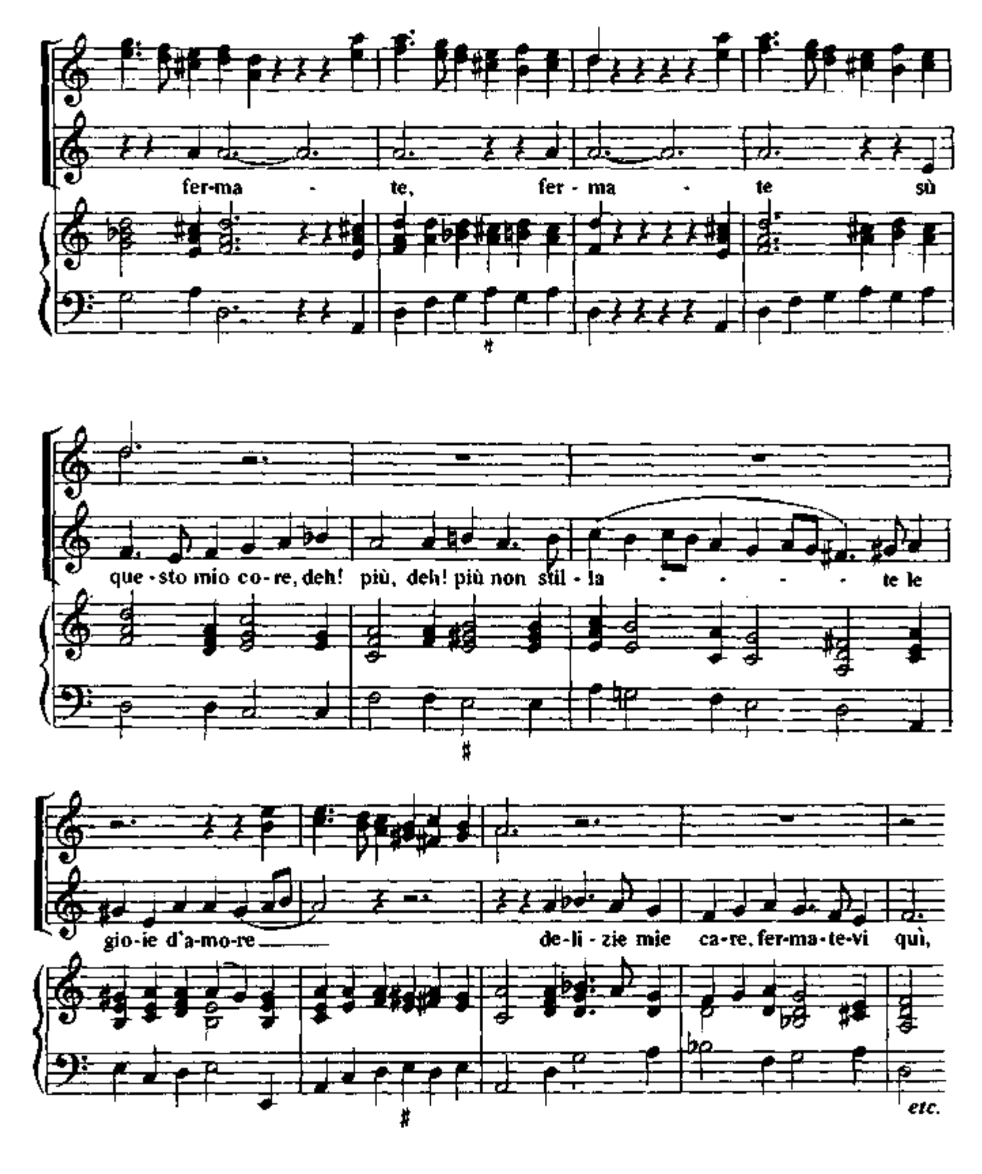
独唱音乐的各种体裁　自 17 世纪初起意大利作曲家就已创作出数千首单声部歌曲——独唱牧歌、分节咏叹调、小坎佐纳及其他舞曲节奏的轻快歌曲；这些歌曲肯定比任何当代歌剧音乐更为人熟知，歌剧只是为特定范围的听众上演几次；从另一方面来说，单声部歌曲和小型重唱曲却在各地演唱并辑成牧歌集、咏叹调集、对唱集、二重唱集等等大量出版。卡奇尼的《新音乐》是第 1 本重要的单声部歌曲集；另外一位引人注目的早期作曲家是西吉斯蒙多·丁迪亚（约 1582—1629 之前），他的独唱歌曲以及复调牧歌、经文歌标志着他是 17 世纪初期意大利杰出的音乐人士。

最终获得意大利作曲家主要注意力的体裁是康塔塔(cantata 的字面意义是“演唱”的乐曲)。这个词和它的对应词奏鸣曲(sonata)一样，一向被用来表明许多不同类型的作品。在一本出版于 1620 年前的歌曲集中它指分节变奏形式的咏叹调。在此后的二三十年中康塔塔作曲家并未始终坚持这种形式或任何其他形式。到 17 世纪中期康塔塔一词开始用于分为几段的、带通奏低音伴奏的独唱曲，其中宣叙调和咏叹调时常交混在一起，歌词抒情，有时带戏剧色彩。罗马人路易吉·罗西是这种特殊类型康塔塔的第一位杰出大师，他也创作了一些形式较简单的康塔塔——简单分节歌、分节变奏歌、带固定低音的咏叹调，或ABA模式的咏叹调。17 世纪中叶其他重要意大利康塔塔作曲家还有贾科莫·卡里西米(1605—1674)——不过他的主要创作领域是宗教清唱剧——和歌剧作曲家安托尼奥·切斯蒂。

其他国家的作曲家虽然往往受到意大利模式的强烈影响，然而却创作了一些具有鲜明民族特性的歌曲。约 1630 年后许多德国作曲家创作独唱曲，其中最著名的是海因里希·阿尔贝特(1604—1651)和安德烈亚斯·哈默施米特(1612—1675)。在法国，以动人的独唱和二重唱形式出现的宫廷埃尔曲(air de cour)盛极一时，其中有些是独立的室内声乐曲，有些是为宫廷芭蕾舞剧而作。17 世纪早期和中期的英国作曲家——尼科拉斯·拉尼埃尔(1588—1666)、约翰·威尔逊(1595—1674)、亨利·劳斯(1596—1662)等——也创作了许多与宫廷假面剧有关的带通奏低音伴奏的歌曲，并写了一些独立的独唱曲，有的用朗诵宣叙风格，有的是纯曲调性舞蹈节奏的。总之，17 世纪初期的室内声乐曲以各种形式和风格出现，并将牧歌、协唱曲、单声部歌曲、舞蹈歌曲、民族乐汇、戏剧宣叙调和美声咏叹调的要素熔于一炉。

例 9-4　彼尔·弗朗切斯科·卡瓦利，选自《吉阿索内》的咏叹调





（歌词大意：赏心乐事荡涤灵魂，常留我心间；不要再延续爱情的欢乐。啊亲爱的赏心乐事，常留不去。）

教 堂 音 乐

宗教音乐虽然就其本质而言是保守的，但它也和世俗音乐一样，立即受16世纪末17世纪初的创新风气的影响，影响之强烈程度也不相上下。单声部曲调、通奏低音和协唱(奏)手法全都用到宗教歌词上。当然也有反

对新风格的人，而且在罗马天主教会内帕莱斯特里那型的复调音乐确实从未彻底废弃过。17 世纪中叶前，帕莱斯特里那曾是教堂风格的至高无上的典范，所有的作曲家都得学习写作基于帕莱斯特里那的实践的对位。这叫做古代风格(stile antico)。于是整个 17 世纪有两种明显对立的处理方式：一种是复古的(古代风格)，一种是当代的(现代风格stile moderno)。一个作曲家可以两种风格皆用，有时甚至用在一首乐曲内。例如蒙泰威尔第同样地精通古代风格和现代风格。随着时间的进展，古代风格也逐渐现代化：时常增加通奏低音，节奏变得更为正规，古老调式让位于大-小调体系。约翰·约瑟夫·富克斯(1660—1741)的名闻遐迩的专论《艺术津梁》(1725)将这种准帕莱斯特里那对位法，编纂成册，在此后的两个世纪中始终是这一课目影响最深的教科书。

大型协唱(奏)曲　罗马的对位法供研究及学习之用虽然价值甚高，但在 17 世纪初的实际创作中并不如源自加布里埃利和威尼斯乐派的大型协唱(奏)手法来得重要。用这种手法的乐曲往往篇幅硕大无朋。这一时期为数众多的作曲家为大型歌唱家、演奏家组合创作宗教乐曲，这一手法的大师，也是 17 世纪天主教教堂音乐的重要人物之一是奥拉齐奥·贝内沃利(1605—1672)。他为萨尔茨堡大教堂 1628 年祝圣仪式而创作的节日弥撒曲需用两个八声部的合唱队再加上独唱演员；每个合唱队配以三个不同的器乐组，并各有它自己的通奏低音，此外，整首乐曲还有第三通奏低音。这一令人望而生畏的总谱有 53 行谱表。贝内沃利后来的作品大多是在 17 世纪 40 年代为罗马圣彼得教堂创作的。这些作品和有点臃肿的萨尔茨堡弥撒曲相比，更能恰如其分地说明他的真实水平。作品中包括诗篇歌、经文歌和供 3 个、4 个或更多合唱队用的弥撒曲，它们都配以管风琴演奏的数字低音，但不用伴奏同样可以演唱。几个合唱队分别位于宽敞的圣彼得大教堂内高低不同的各个地方，因此听众感到他们被笼罩在来自四面八方的乐声中，这是个极其宏伟壮丽的构思，说明这一时期的艺术趣味的一个方面。

由于音响极其灵活地分为层次或互相结合，交替式效果与强大的高潮轮流出现，写作又是如此精湛，因此布局虽庞大，织体却总是清晰可辨。

几个声部的协唱曲　对于普通教民来说，少数几个声部的协唱曲要比

大型协唱曲熟悉得多。在这样的乐曲中，一个、两个或三个独唱声部在管风琴通奏低音伴奏下演唱。最先在教堂音乐中应用这一手法的作曲家之一是洛多维科·维亚达纳(1560—1627)，他于1602年出版了一本带通奏低音的独唱(或各种独唱声部组合的)曲集，名为《教堂协唱曲100首》。

NAWM 84　大洛多维科·维亚达纳，宗教协唱曲:《主啊！耶稣基督》

在这首选自1602年出版的曲集协唱曲中,维亚达纳让一个声部在不同音高水平上模仿它自身，从而杜撰出一种由一个声部构成的复式织体。这种把复调乐汇缩减成很少几个声部的手法具有巨大的实践意义：它使得作品在需要时可由少数几个歌手演唱,因而排除了16世纪常见的必须以乐器重叠或取代声乐部分的形式。这种风格更接近于卡奇尼的牧歌而不是宣叙调。

在人力许可的地方,大型协唱曲与少数几个声部的协唱曲可结合应用。蒙泰威尔第在这方面和在其他方面一样，也是一位著名的开拓者。他作于1610年的《晚祷》是一套完整日课仪式的华丽谱曲，其中吸收了传统诗篇歌调，同时在一套作品中应用当时的一切新音乐手法——宣叙调、咏叹调和形形色色大大小小的独唱、合唱、乐器组合(然而这套作品可能并未在任何场合演出过)。

亚历山德罗·格兰迪(约1575—1630)是蒙泰威尔第的同时代人，他以写作新风格的宗教作品而特别引人注目。许茨于1628—1629年间第二次访问威尼斯时，格兰迪对他产生了强烈的影响。

NAWM 85　亚历山德罗·格兰迪，经文歌:《你是多么美丽》

这首作于1625年前后的独唱经文歌,其歌词取自当时很多人据此谱曲的《雅歌》；它显示出作曲家如何把戏剧宣叙调、独唱牧歌和美声咏叹调结合到一首作品中而不破坏他的进行步伐。前5小节明显地是宣叙调。然后，直到第21小节我们听到的是旋律动听节奏鲜明的风格不时被宣叙调式的叠歌打断。之后是用三拍子咏叹调风格写成的一段(小节22—34)。各种风格的轮流出现一直延续到结尾。

宗教音乐不仅应用单声部曲调和协唱(奏)手法，也借助于戏剧手段。甚至在第一部现存歌剧在佛罗伦萨上演之前，埃米利奥·德·卡瓦利埃利于1600年2月在罗马上演了一部音乐伦理剧——实际上它是一部有寓言人物的宗教歌剧——剧名为《灵魂与肉体的表现》。这部作品选用了一首早期劳达颂歌的诗节，和劳达颂歌一样，它也是作为在圣菲利普·内里的小礼拜堂中举行非正式宗教奉献仪式而准备的一个部分。此剧并没有真正的后续之作，但是它一定刺激了罗马元老们对单声部曲调、合唱式朗诵、舞曲式器乐和动听曲调(这些就是后来的清唱剧和歌剧的组成要素)的丰富结合的兴趣。

清唱剧　罗马的戏剧冲力在宗教对唱中找到出路，宗教对唱兼收并蓄叙述、对唱、反省或规诫诸要素，但通常并非供舞台演出用。临近17世纪中期时，这类作品开始被称为清唱剧(oratorio，源自oratory，该词指教堂中的祈祷室——译注)，因为它们在大多数情况下在教堂中专供非神职人员集会听布道或唱奉献歌曲的小室内演出。清唱剧的歌词可用拉丁文(称拉丁文清唱剧)，也可用意大利文(称通俗清唱剧)。17世纪中叶的主要拉丁文清唱剧大师是贾科莫·卡里西米。他最著名的清唱剧《耶弗他》的故事梗概可以说明作于1650年前后的清唱剧是怎样的。

该剧的拉丁文台本根据圣经《士师记》第11章29—40节写成，有一些改动并增加了素材。叙述者(称storicus或testo)介绍故事情节。耶弗他(男高音独唱)发誓说如果上帝使他在即将发生的战争中获胜，他将把他返回时第一个来欢迎他的人献祭上帝。这一段用宣叙调。然后用合唱、独唱咏叹调和二重唱来叙述耶弗他如何战胜亚扪人，其中采用了恰如其分的模仿效果和许多激动风格。其后的一场由叙述者用宣叙调来唱，描绘耶弗他如何凯旋而归；第一个来欢迎他的是他的女儿，因此他不得不以她献祭，她的女友们跟踪而来，唱着欢乐的歌曲(独唱咏叹调、二重唱、合唱)。然后耶弗他和他的女儿有一段宣叙调式的对唱。接着合唱叙述耶弗他的女儿和女友们上山去悲叹她的即将来临的早逝。然后她唱一首哀歌，合唱应答如在希腊悲剧的挽歌中那样(这最后一场见NAWM 86)。

NAWM 86　贾科莫·卡里西米，《耶弗他的故事》

女儿的哀歌的歌词并非出自圣经，它是一段很长的、动人肺腑的宣叙调，像宗教音乐中所惯用的那样，加上根据模进构成的咏叙调段落以及花腔歌曲中的因素从而使之柔美动听，两个代表女友的女高音将女儿的某些终止性乐句加以重复。这一片段(以及全曲)结束在既有复式合唱效果又有牧歌效果的壮丽的六声部合唱哀歌上。

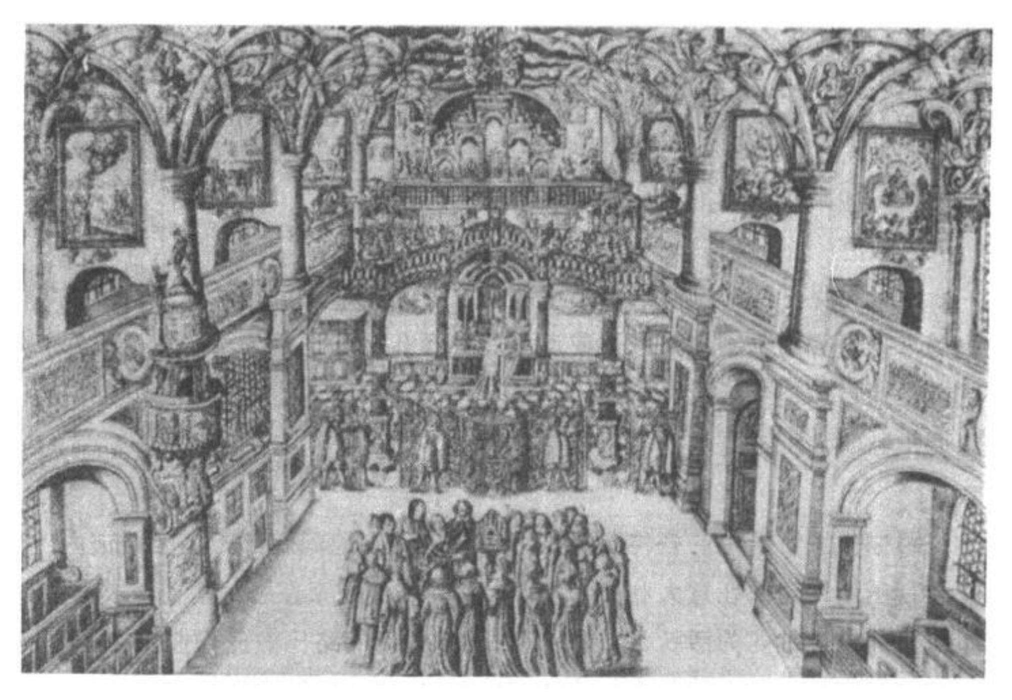
卡里西米的宣叙调采用富于表现力的不协和音程，其手法令人想起佛罗伦萨风格，但是这些不协和音程位于和声比较明确的环境中。例如小节 295 中女高音的d″不仅是个自由的不协和音，而且也是和弦的一部分。小节 302 中的f#″则更为典型，它是G持续音上的D和弦的一部分。与此类似的小节 308—309 的七度跳进，小节 310 以及小节 314 的“那不勒斯”降六级都同样具有和声效果。尤其引人注目的是小节 380 及其后的合唱曲中的双留音。这些段落说明这一场的情感紧张度是通过和声手法而不是旋律手法来取得的。

由此可见，清唱剧有别于当代歌剧之处是：采用宗教题材，有叙述者出场，把合唱用于剧情、叙述或反思，并且几乎从不是为舞台演出而作。剧情是通过叙述或暗示而表达，而不是表演出来的。清唱剧和歌剧都用宣叙调、咏叹调、二重唱、器乐前奏和间奏。

路德教派音乐中的各种新风格　在奥地利和德国南部天主教城市内，宗教音乐始终全部在意大利影响之下。意大利作曲家在慕尼黑、萨尔茨堡、布拉格和维也纳尤为活跃。德国中部和北部地区的路德教派作曲家在 17 世纪初就已开始应用新的单声部曲调和协唱技巧，有时以众赞歌曲调为旋律素材，但也时常不用传统旋律。除写作这类现代风格作品外，路德教派作曲家在一段时间内继续创作复调众赞经文歌，也写不用众赞歌曲调而以圣经为唱词的经文歌。哈斯勒、普里托里乌斯和其他 17 世纪初期作曲家的许多经文歌均用大型协唱手法写成，它说明德国音乐家对威尼斯乐派的仰慕之情。甚至意大利牧歌也享有在德国教堂音乐中可以称之为“半宗教生活”的地位。许茨的《圣歌》和约翰·赫曼·沙因(1586—1630)的《以色列喷泉》

都可证明这一点。

几个声部的协唱曲也引起德国作曲家的兴趣。沙因于 1618 和 1626 年在莱比锡出版了这类乐曲的重要曲集，名为《新颖小曲》，副标题是“按照目前常用的意大利方式写成的宗教协唱曲”。这些曲子在许多方面都像是蒙泰威尔第的某些协唱牧歌的路德教派复本。曲集主要由根据众赞歌歌词写成的二重唱和为数不多的几首独唱组成。沙因有时不用众赞歌旋律，一旦用时他用得很自由，插入声乐装饰音，把乐句拆开分配给各个声部。有通奏低音，有时用一件或两件独奏乐器作为协奏，偶尔加上乐队前奏或合唱和乐器的组合。17 世纪的路德教派作曲家竞相仿效沙因的这些宗教协唱曲，写了许多类似的作品。
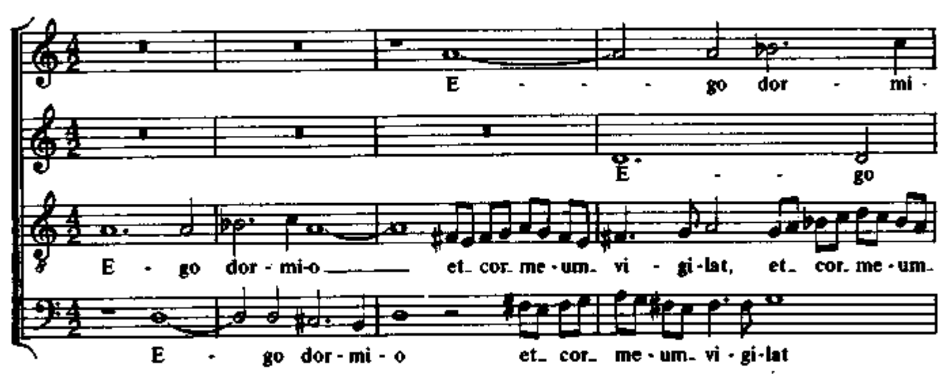


由海因里希·许茨指挥的德累斯顿萨克森选帝侯的宫廷唱诗班在古老的皇室教堂中演唱。此画取自克里斯托夫·伯恩哈德《风趣赞美歌集》的扉页(德累斯顿，1676)。

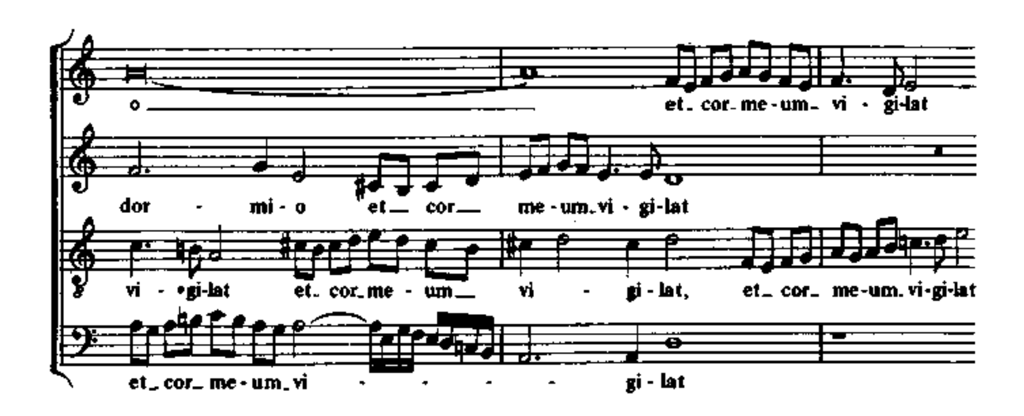
海因里希·许茨 海因里希·许茨(1585—1672)是 17 世纪中叶最伟大的德国作曲家。许茨开始大学学业后被送往威尼斯，自 1609 至 1612 年师从乔瓦尼·加布里埃利，并在该地出版他的第一集作品，五声部意大利牧

歌集。自 1617 年直至逝世，许茨一直是德累斯顿萨克森选帝侯小礼拜堂乐正，虽然在 30 年战争的动荡年代他在哥本哈根度过数年宫廷指挥生涯。1628 年许茨返回威尼斯，重新研究意大利音乐。就迄今为止的资料所示，许茨并未写过独立的器乐曲。据传他曾创作第一部德国歌剧以及几部芭蕾舞剧和其他舞台作品，但这些作品均已佚失；因此我们对他的了解几乎全部凭借他的宗教作品。这类作品数量及品种均甚繁多，创作日期自 1619 年至其晚年。

这些作品中最简单的是为诗篇的德文译本所作的简易四声部和声谱曲(1628)。与诗篇谱曲的加尔文式朴素适成对比的是《圣歌》(1625)中的拉丁文经文歌；在这些经文歌中，一些和声上的创新和一些衍生于牧歌的特征(如在《我沉睡但我的心灵觉醒》的开端用音乐来表示睡眠和觉醒，见例 9–5)使天主教对位风格更为生动活泼。

例 9-5　海因里希·许茨，《我沉睡》





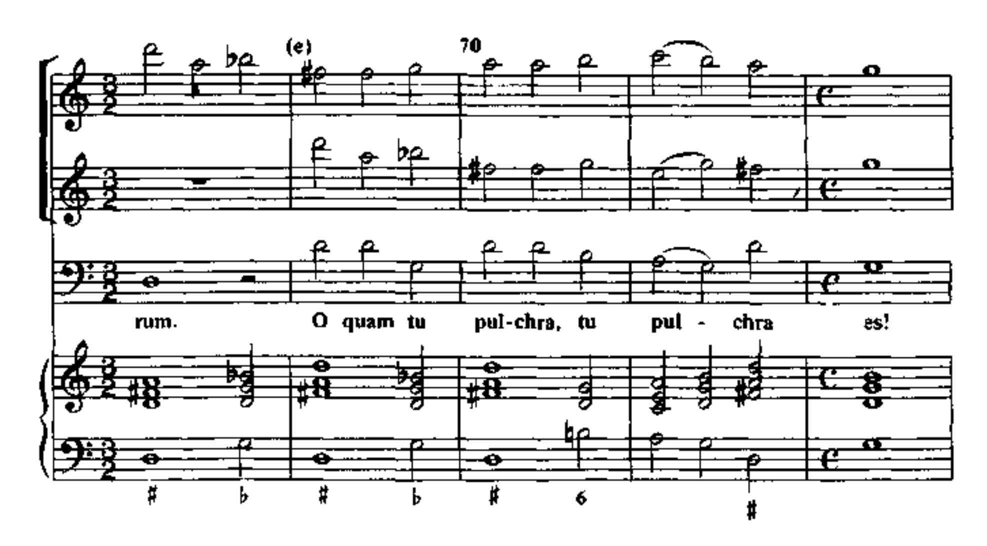
(歌词大意：我沉睡但我的心灵觉醒。)

在许茨的作品中时常出现威尼斯式的宏伟和色彩，例如在由多个合唱队、独唱和协奏乐器表演的《大卫诗篇》(1619)中，大协奏曲的洪亮而且色彩绚丽的音响与德文歌词的细腻处理相结合。确实，哈斯勒和其他一些人于临近16世纪末开创的熔意大利和德国风格于一炉的手法，在许茨笔下臻于完美之境。在全面发展的路德教派风格中只有一个重要因素是他的作品所没有的：他极少应用传统的众赞歌旋律，虽然他为许多众赞歌歌词谱了曲。

1636和1639年，正是选帝候小礼拜堂由于战争而显得很不景气的时期，许茨出版了他的《小型宗教协唱曲》，这是一些管风琴伴奏的一至五个独唱声部的经文歌。1636年还出版了供各种组合形式的独唱与合唱加通奏低音伴奏的《音乐葬礼》(为他的朋友和赞助人海因里希·波斯特胡默斯·冯·罗伊斯亲王而作的葬礼音乐)。另外一集用严格对位风格写成的德国经文歌集是1648年的《圣乐合唱曲》。许茨最重要的协奏经文歌是《神圣交响曲》，于1629、1647、1650年分别出版了三套。前两套为人声和乐器的各种小型结合而作，多至五或六个声部再加上通奏低音。1629年的《神圣交响曲》显露出受到蒙泰威尔第和格兰迪音乐的强烈影响。

此集中的《你是多么美丽》所用歌词与格兰迪的(NAWM 85)大致相同，但虽然它的组成部分——宣叙调、咏叹调、独唱牧歌风格——和格兰迪的作品一样，处理却是大相径庭的。许茨把对情人的呼语“你多么美丽”谱成两把小提琴演奏的三拍子咏叹调风格的叠歌(一种利都奈罗)，而她的身体的各个部分则用宣叙调、咏叹调或牧歌风格来赞美。牧歌式的段落富于语言描绘，宣叙调则显示出许茨如何善于吸收他的威尼斯同行对不协和音程的大胆应用。

例 9-6　许茨，《你多么美丽》



（歌词大意：你的双眸犹如鸽子的眼睛，你多么美丽！）

谱例 9-6 例示以下几点：(a)在一个不协和的加重音的经过音上的先现音和颤音，(b)上行构成的留音，它通过因跳动而构成的助音(c)进行到(d)留音的正规解决音，以及叠歌部分(e)，带有它典型的下行减四度 B♭—F♯的跳动。许茨的助手克里斯托夫·伯恩哈德⑥ 把这些破格做法说成是音乐修辞手法并给以仿修辞学名称，诸如加重音的经过音(a)被称之为 quasi-transitus，通过加附点的颤音而增长时值(a)称之为prolongatio，先现音(a)称为anticipatio，上行解决的留音(b)称为mora，上面的规避音(c)称为superjectio，非正规解决的留音(d)称为syncopatio catachrestica，不协和的跳动(e)称为saltus duriusculus。

《神圣交响曲》的最后一部分出版于 1650 年，即"三十年战争"结束后(那时德累斯顿小礼拜堂又重新有了足够的音乐人力物力)，它需用多至六个独唱声部和两个器乐声部加通奏低音，并补充以一个编制很大的合唱和器乐重奏。这些作品中有好多首宽阔地铺展成具有戏剧构思的"场"，有时用一首结束合唱表达虔诚的沉思或规劝；它们从而接近于后来的教堂康塔塔的布局。

许茨所创作的清唱剧类作品包括他的名作《临终七言》(？1645)。在这首乐曲中叙述部分被谱写成独唱宣叙调(有两处由合唱表演)，下面是通奏低音，而耶稣的话用的是自由而富于高度表现力的单声部曲调，它们一直伴以通奏低音和弦乐。有一个短短的序言式合唱和前奏；第七个字之后前

奏得到重复，接着是另一个很短的结束合唱。这首乐曲的特征似乎是概括了宁静而深刻的虔诚，对救世主形象的个人的、炽烈的然而无比崇敬的热忱。

《圣诞清唱剧》(1664)是一部大型作品。叙述部分由通奏低音上方的相当快的宣叙调来表达，“场”则用协唱手法分别以咏叹调、合唱和器乐伴奏来表达，许茨的三首受难曲是他暮年所作，相比之下是严肃的神圣风格的作品：它的叙述部分和对唱部分都用一种在气质上而不是在技巧细节上与格里高利素歌相似的不带伴奏的宣叙调，众唱段(turba)，亦即代表使徒、牧师和其他人的合唱，则谱写成不带伴奏的经文歌般的乐曲。

NAWM 87　海因里希·许茨，大型协唱曲:《扫罗你为什么逼迫我》

这些场景中最戏剧性的一场是关于保罗皈依的回忆，源自《使徒行传》第 9 章 1—31，第 22 章 6—11，第 26 章 12—18。它栩栩如生地描绘犹太人扫罗在去大马士革捉基督门徒的路上，一道眩目的光芒阻挡他的前进。有人呼喊他:“扫罗你为什么逼迫我。”这是基督的声音。这一体验导致扫罗的皈依，他(作为保罗)成为基督教的先躯者。

这一协唱曲谱写成供六个独唱声部(一种受欢迎的组合)、两把小提琴、两个四声部唱诗班表演用，而且可以假定还有乐队重叠合唱部分。D小调三和弦中的两个音从独唱男低音的深处上行穿过男高音;然后同样的音乐移至A小调，在女高音声部中出现，最后小提琴又把这段音乐带回到D小调。基督的问话“你为什么逼迫我”是一些交错的不协和先现音和留音，到这里为止用的是几个声部协唱这一手法，接着大型协唱手法在明亮的D大调中接过同样的音乐，合唱与独唱一起发出回声，使人联想到基督的声音在沙漠中的岩石间弹跳回荡。许茨接下去写的是独唱的宣叙调和咏叙调段落，与作为叠歌的“扫罗，扫罗”大型协唱音乐交替出现，表明基督的声音在扫罗脑中萦廻不绝。

器　　乐

器乐未能逃脱宣叙调和咏叹调风格的诱惑力，但它们的影响不如通奏

低音实践的那么强大。独奏奏鸣曲特别易于接受声乐影响，当然，高音乐器的键盘伴奏特别容易落进通奏低音织体。17 世纪中升至重要地位的小提琴很自然地倾向于和独唱嗓音竞争，独唱、二重唱的许多技巧也被吸收到小提琴乐汇中去。

17 世纪上半叶器乐曲在数量和内容上逐渐变得与声乐曲势均力敌，然而体裁仍远未标准化，名称依然混乱而且前后不一致。尽管如此，在这一时期的器乐曲中可以辨别出形成某些作品总类型的一些基本方法。

1. 赋格式：用绵绵不绝的(亦即不分段的)模仿式对位写成的乐曲。它们的名称是利切卡尔、幻想曲、随想曲、赋格曲、短诗曲等。

2. 坎佐纳类型：用不连续的(亦即分段的)模仿式对位写成的乐曲，有时杂以其他风格。这类乐曲在 17 世纪中叶被教堂奏鸣曲所取代。

3. 将指定旋律或低声部加以变化的乐曲：帕蒂塔、帕萨卡利亚、夏空、众赞歌帕蒂塔、众赞歌前奏曲。

4. 舞曲及其他或多或少用风格化舞蹈节奏写成的乐曲，或松散地串在一起，或紧密结合成一体，形成组曲。
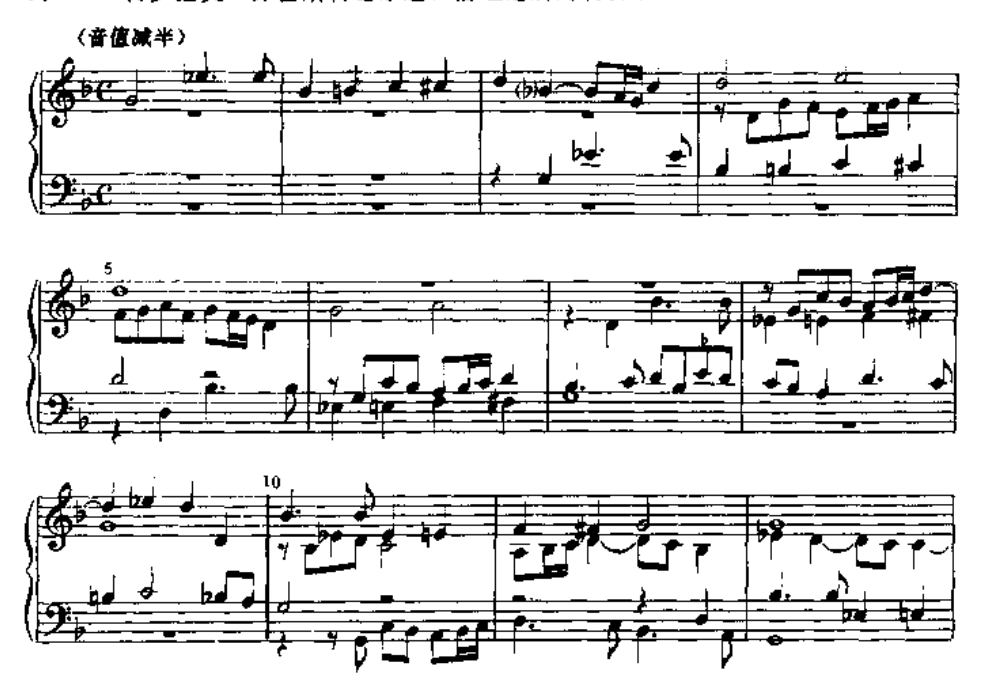
5. 供键盘乐器或琉特琴独奏的即兴风格乐曲，称托卡塔、幻想曲或前奏曲。

这种分类法作为通往复杂领域的入门是有用的；但是必须记住这些类别既不囊括一切也不相互排斥。例如，变奏一个指定主题的这种程序不仅可以用在变奏类型的作品中，还常常在利切卡尔、坎佐纳、成双舞曲和舞曲组曲中见到。托卡塔可以包括短小的赋格段落，坎佐纳可以有即兴风格的间奏；总之，各种不同的类型以多种方式盘根错节。

利切卡尔　典型的 17 世纪利切卡尔是一种供管风琴和其他键盘乐器用的相当短小的严肃作品，曲中一个主题以模仿手段连绵不绝地发展。吉罗拉莫·弗雷斯科巴尔迪(1583—1643)的《信经之后的利切卡尔》⑦就是一个例子。弗雷斯科巴尔迪自 1608 年起任罗马圣彼得教堂管风琴师直至去世。他于 1635 年将此曲收入一本名为《音乐之花》的供教堂仪式用的管风琴曲集中出版。这首利切卡尔是《圣母宴弥撒曲》(《通用本》中的第 9 首)的一部分；正如曲名所示，“在信经之后”演奏。此曲由于熟练地处理变化音线条、巧妙运用变动的和弦及不协和音程，流溢着弗雷斯科巴尔迪的大多数

管风琴曲所典型的宁静的艺术激情而值得加以注意。

例 9-7　吉罗拉莫·弗雷斯科巴尔迪，《信经之后的利切卡尔》



幻想曲　通常称为幻想曲的那类 17 世纪早期键盘乐曲比简单的利切卡尔篇幅要大些，曲式组织也较为复杂。这一时期的重要幻想曲作曲家是阿姆斯特丹的管风琴师扬·彼得森·斯韦林克(见 255 页)和他的德国学生哈雷的萨缪尔·沙伊特(1587—1654)和汉堡的海因里希·沙伊德曼(约 1596—1663)。

NAWM 103　扬·彼特森·斯韦林克，幻想曲a 4

这首幻想曲在斯韦林克的这类体裁作品中是相当典型的。主题相对来说保持不变，虽然有时以增值或减值方式陈述；在用第 3 调式(下移五度)的赋格式呈示部之后，主题在随后几段中与各种不同的对题及托卡塔式音型相结合。虽然音乐中有大量临时记号和变音进行，但它从未离开选定的调式中心。和其他即兴型乐曲一样，它的功能必定是确定和开拓一个调式或调性，为另一些音乐作准备。

我们可能觉得，17 世纪初复调器乐作品的那些名称如利切卡尔、幻想曲、随想曲、奏鸣曲、交响曲、坎佐纳，用得相当混乱。但是对于作曲家来说，每个名称代表一种传统和一系列先例，对这些先例虽然可以置之不理但它们通常是受到尊重的。17 世纪初作曲家们的体裁感非常强烈，在该时期的许多著作中，如阿塔纳修斯·基歇尔在《世界音乐》(1650) 和米夏埃尔·普里托里乌斯在《音乐全书》第 3 部分(1618)中都对体裁加以注意，即可看出这一点。大体上可以说利切卡尔和幻想曲是根据一个或几个具有持续连奏性质的主题构成，与利切卡尔相比，幻想曲更倾向于借用主题和深奥手法。总的倾向是以连续不断的模仿对位发展这类乐曲中的主题，像一系列赋格那样；的确，在德国，从 17 世纪的最初几年起，这类乐曲的名称就是赋格。从另一方面来说，坎佐纳则具有更为活泼，节奏更为鲜明的旋律素材，作曲家倾向于把这种素材分段，由此可见它起源于法国尚松。
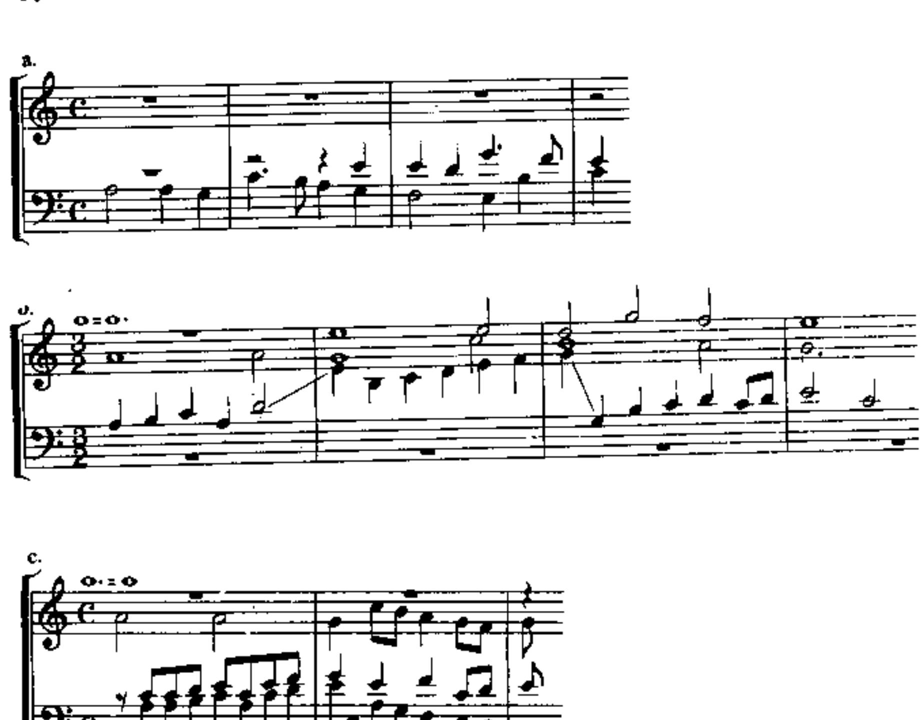
维奥尔琴康索特(重奏)音乐从 17 世纪最初几十年起就在英国盛行，那时阿方索·费拉博斯科(子)(1578 前—1628)和约翰·科普拉里奥(又名库珀；卒于 1626 年)的作品流传甚广。17 世纪中叶这一领域的主要作曲家是约翰·詹金斯(1592—1678)，他的幻想曲展示出种种不同的程序：他早期的维奥尔琴和管风琴五声部对位幻想曲具有利切卡尔般的旋律主题，虽然呈现的主题往往不止一个，而且暗示着像坎佐纳一样的段落划分；他后期的两把小提琴和低音提琴三声部幻想曲像意大利的三重奏鸣曲，织体轻巧，主题曲调优美并分为风格对比的段落。在另外一些作品中詹金斯用术语“幻想曲”表示一个用模仿式对位写的引子乐章，随后是一段或几段舞曲或埃尔曲。
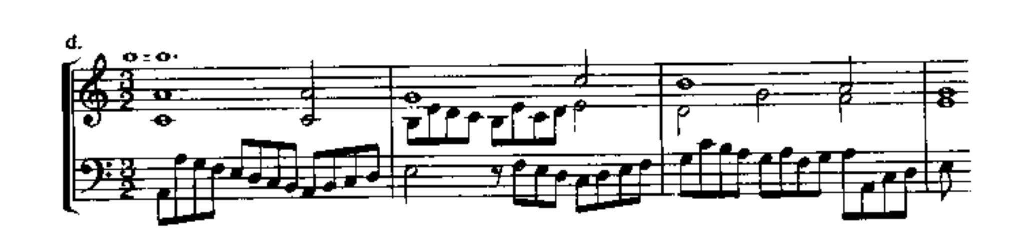
不带通奏低音的弦乐对位幻想曲，这种 17 世纪初英国室内乐的主要类型，在王政复辟后仍得到发展。随后的主要作曲家有马修·洛克(1621—1677)和亨利·珀塞尔(1659—1695)，他们作于 1680 年前后的维奥尔琴幻想曲是这一品种的最后重要范例。
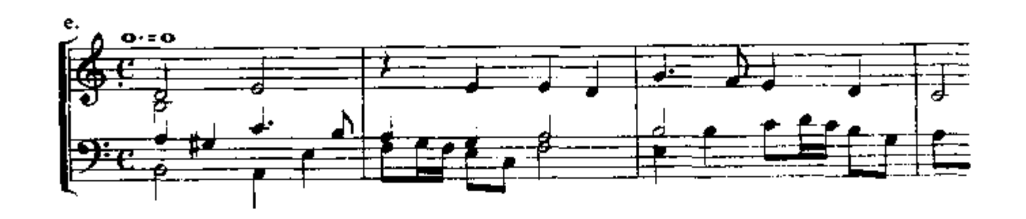
坎佐纳 在 17 世纪创作坎佐纳的方式有几种。一种是构成几个形成对比的段落，每段以不同的主题作赋格式模仿，很像声乐尚松，全曲以华彩段式的花腔结束。另外一种叫做变奏坎佐纳，在连续几段中用一个主题的变形，如谱例 9-8 中乔瓦尼·马里亚·特拉巴奇(约 1575—1647)的键盘坎

佐纳，在弗雷斯科巴尔迪以及他的最杰出的德国学生，维也纳管风琴师约翰·雅各布·弗罗贝格尔(1616—1667)所作的许多键盘坎佐纳中可以看到类似的结构。然而有些键盘坎佐纳和大多数重奏坎佐纳都不用变奏技巧，而是写成几个主题上毫不相关的段落——有时把只有几小节长的许多短乐段放在一起，像拼凑的作品；有时段落数量少然而篇幅长，其中的一段或几段在插入的素材之后也许照式照样、也许以变化的形式加以重复，因而成为统一的要素。塔尔奎尼奥·梅鲁拉(约1594—1665)就曾写过这类重奏坎佐纳。

例 9-8　G.M.特拉巴奇，键盘坎佐纳
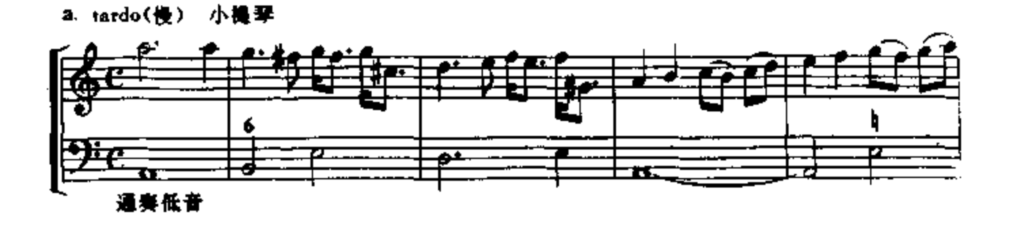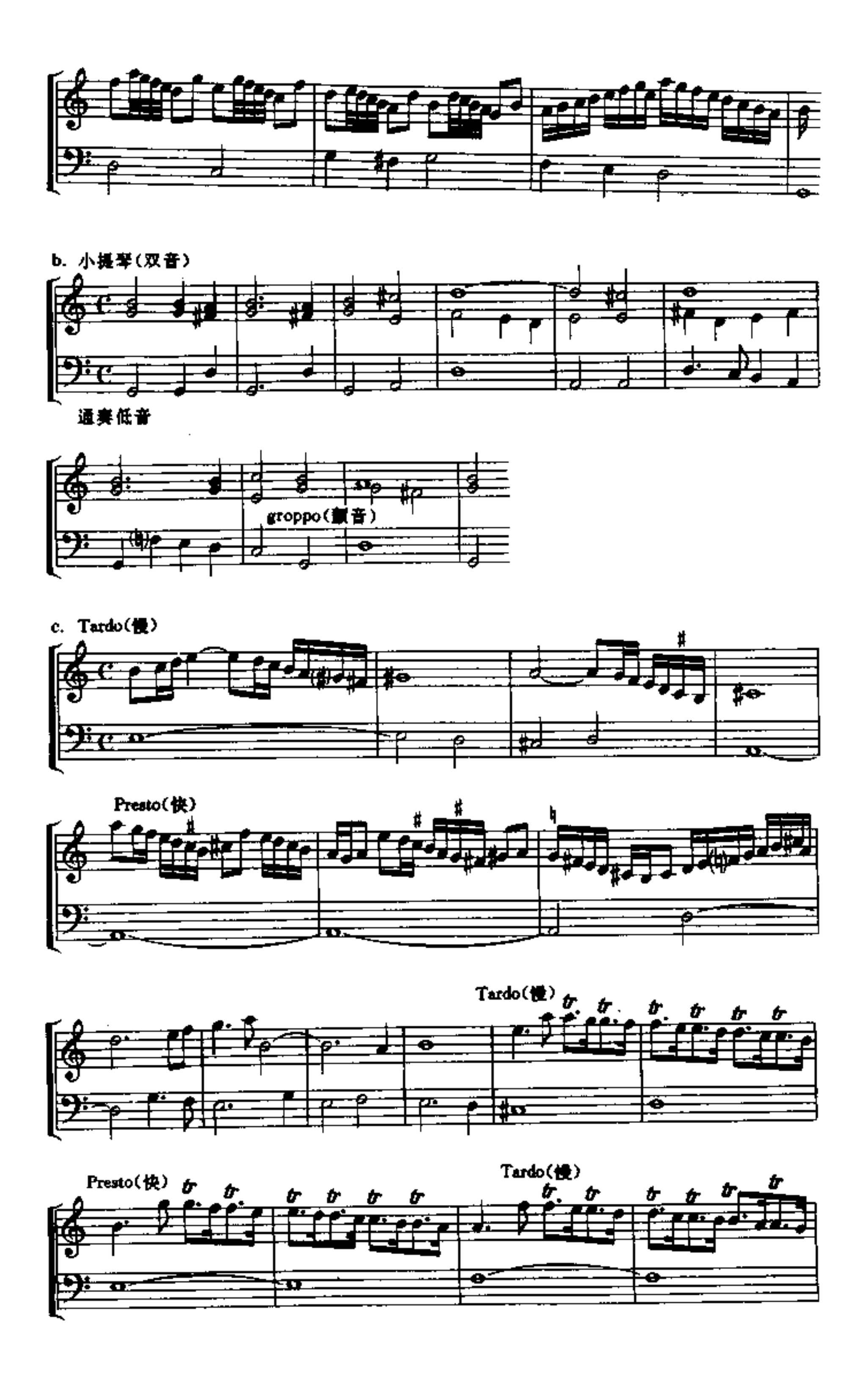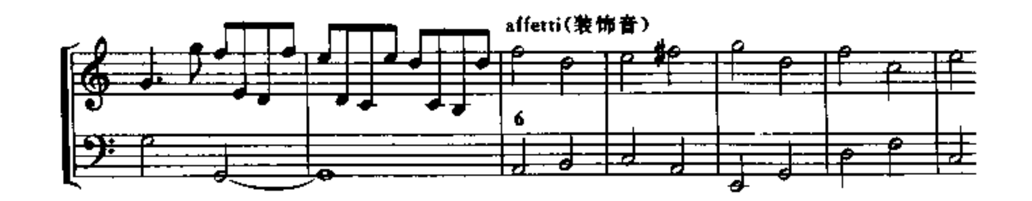






奏鸣曲　虽然梅鲁拉本人把这些乐曲称为坎佐纳，然而后来的作曲家也许会把它们叫做奏鸣曲。这一术语在 17 世纪初是器乐曲所有名称中最含混不清的，后来逐渐用以指一些曲式像坎佐纳但又别具特色的作品。17 世纪初被称为奏鸣曲的乐曲往往是为一件或两件旋律性乐器（通常是小提琴）而写的，加上通奏低音；重奏坎佐纳则传统上写成四声部的，几乎总是可以不加通奏低音而演奏。此外，奏鸣曲每每是为一件特定的乐器而写，以利用该乐器的乐汇条件；它们很可能具有自由而富于表情的特性，而典型的坎佐纳则更多地含有文艺复兴传统的器乐复调音乐的形式特征和抽象性。

如果我们将比亚焦·马里尼（约 1587—1663）的一首最早的独奏小提琴和通奏低音奏鸣曲与当时的坎佐纳作一比较，其差异及雷同将一目了然。马里尼于 1629 年出版的《用两根弦演奏的小提琴奏鸣曲》作品第 8 号是可以称之为"器乐单声部曲"之类作品中的一个早期范例。它和坎佐纳一样，有几个对比段落，其中最后一段特别有坎佐纳气质。开始是一条令人想起一首卡奇尼独唱牧歌的极富于感情的旋律，但几乎立即转为小提琴模进音型（见谱例 9-9）。没有照式照样的重复，虽然A音上反复出现的终止式以及狂想性段落与节拍正规段落的交替出现使乐曲具有某种连贯性。最引人注意的是独特的小提琴风格，有长音、跑句、颤音、双音和叫做affetti（有感情的）的即兴装饰音。

例 9-9　比亚焦·马里尼，奏鸣曲




b. 小提琴(双音)
通奏低音
groppo(颤音)
c. Tardo(慢)
Presto(快)
Tardo(慢)
Presto(快)
Tardo(慢)



到17世纪中期坎佐纳和奏鸣曲已经彻底融为一体，术语奏鸣曲逐渐取代了坎佐纳；有时名称上多加几个字，称为教堂奏鸣曲，因为许多这类乐曲是供“教堂”之用。奏鸣曲为各种不同的乐器组合而作，最常见的是两把小提琴加通奏低音。在整个17世纪作曲家们特别喜爱通奏低音上方加两个高音旋律声部(声乐的或器乐的)这样的织体。这种类型的奏鸣曲通常叫做三重奏鸣曲。

变奏曲　变奏原理渗透在17世纪的许多器乐曲中。说得更具体些，主题和变奏是文艺复兴后期人们所喜爱的一类键盘作品的延续。表现这一原理的作品叫做“带变奏的咏叹调”、“基于……的变奏曲”，德语为Veränderung über，西班牙语为diferencia，但变奏一词时常不在标题中出现。17世纪初术语帕蒂塔(分成部分)常用来说明一套套变奏；只是到后来它才用来指成套舞曲或舞曲组曲。这类乐曲中应用一些专门技巧，最常见的如下：

1. 旋律重复时可以略加改变或保持不变，然而在每一变奏中它可以从一个声部转到另一声部或在其周围加上各式各样对位素材。这种类型有时叫做定旋律变奏。除英国维吉那琴演奏家外，17世纪主要作曲家还有斯韦林克和沙伊特。

2. 在每一变奏中旋律本身可以各不相同地加上装饰音；旋律照例保持在最高声部中，下面的和声没有重大的改变。这类变奏曲的主要作曲家之一是汉堡管风琴家扬·亚当·赖因根(1623—1722)。
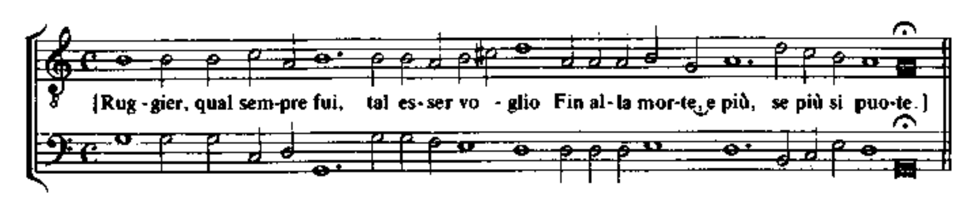
3. 低声部或和声结构是不变成分，旋律不是像罗马内斯卡中一样，高音曲调往往也和低声部相关，但是音型写作法常常使它朦胧不清。

第三种类型的一个早期例子是弗雷斯科巴尔迪根据《吼歌咏叹调》所作的一套帕蒂塔。⑧ 像罗马内斯卡一样，吼歌是演唱八行体诗用的一种埃尔曲或曲调，八行体诗则是史诗的一种诗节设计，事实上此名称源自阿里奥斯托的《狂想的奥兰多》中曾用此曲调演唱的一行诗：“吼吧，有怒气就发泄
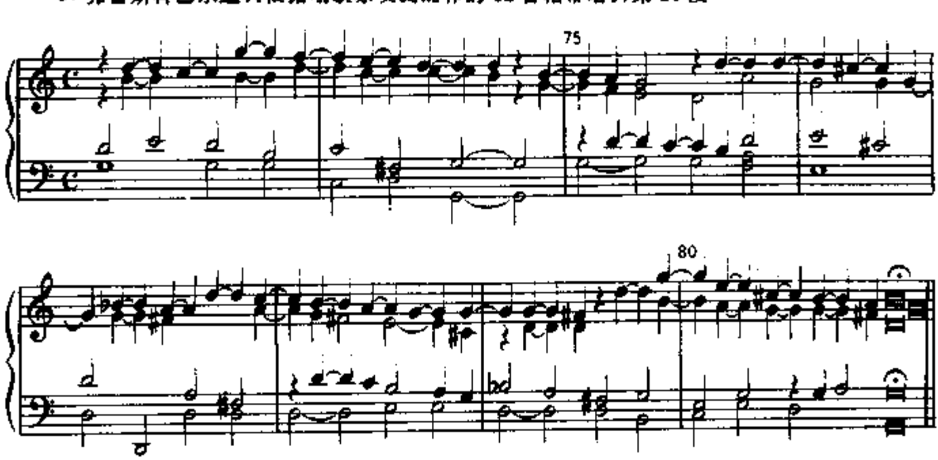
吧!”。在弗雷斯科巴尔迪的12首帕蒂塔中，固定成分显然是这一曲调的低声部及和声。只有在第6段中旋律方才突出。也许弗雷斯科巴尔迪是为了使人想起吼歌原来作为诗歌朗诵格式的功能，他把第一段变奏写得非常狂想化和自由，像一首宣叙调。第10变奏用的是切分模式，布克斯特胡德和巴赫在他们的帕萨卡利亚中也有相同的用法。

例9-10

a. 吼歌主题



b. 弗雷斯科巴尔迪,《根据吼歌咏叹调而作的12首帕蒂塔》,第10段



源自德国中部和北部的一类重要管风琴作品是根据众赞歌旋律写成的。17世纪中叶之后这类乐曲大量涌现，曲式多种多样，但是在斯韦林克和沙伊特的作品中已可见到范例。1624年沙伊特出版了一巨册管风琴曲，名《新谱》，其所以说是“新”，是因为沙伊特不用老式的德国管风琴符号谱，而采用现代意大利做法把每个声部分别写在一行分开的谱表上。《新谱》内的众赞歌作品中最值得注意的是根据《我呼喊你》的旋律而作的一首幻想曲和几套根据其他众赞歌曲调而作的变奏曲。还有一些素歌旋律的短小管风琴改编曲，不少根据世俗歌曲而作的变奏曲和几首大型幻想曲。沙伊特的

作品以及他作为教师的影响是巴罗克时期德国北部管风琴音乐得以长足发展的基础。

舞曲音乐 之所以重要不仅在于它本身，还在于它的节奏渗透于其他音乐中，无论是声乐还是器乐，宗教音乐还是世俗音乐。例如，萨拉班德的典型节奏和吉格的活泼进行出现在许多根本不是舞曲的作品中。值得注意的是这时在德国的曲集中出现了大量叫做波兰舞曲、波洛奈兹舞曲等等的作品，这证明波兰的民间基础的音乐在西欧逐渐为人所知的程度。

组曲 组曲是一种德国现象，它是一种由几个乐章组成的作品而不是几首各有其一定情绪和节奏的短曲的顺序进行。在16世纪的帕凡舞曲-加亚尔德舞曲、舞曲-后续舞曲、帕萨梅佐舞曲-萨尔塔雷洛舞曲的结合中建立起来的主题变奏技巧，现已扩充到组曲的全部舞曲中。

1617年在莱比锡出版的约翰·赫曼·沙因所作《音乐的宴飨》中的一首组曲的各舞曲间就有这种有机的音乐联系。有些组曲明显地是在一个旋律思想的基础上构成，此乐思以不同形式在每一舞曲中出现；在另一些组曲中这一技巧更为微妙，应用的是旋律的点滴回忆而不是主题的整个变奏。沙因在他的前言中说：它们“在调性和创意方面绝妙地配合”。《音乐的宴飨》包括20首各分成5段的组曲，每首中都有模进的帕多瓦舞曲、加亚尔德舞曲、库朗特舞曲和带三拍子变奏的阿勒芒德舞曲。音乐庄重高雅，节奏强劲有力，旋律富于创新，既丰满又有装饰性，具有当时德国盛行的意大利魅力和条顿式凝重。

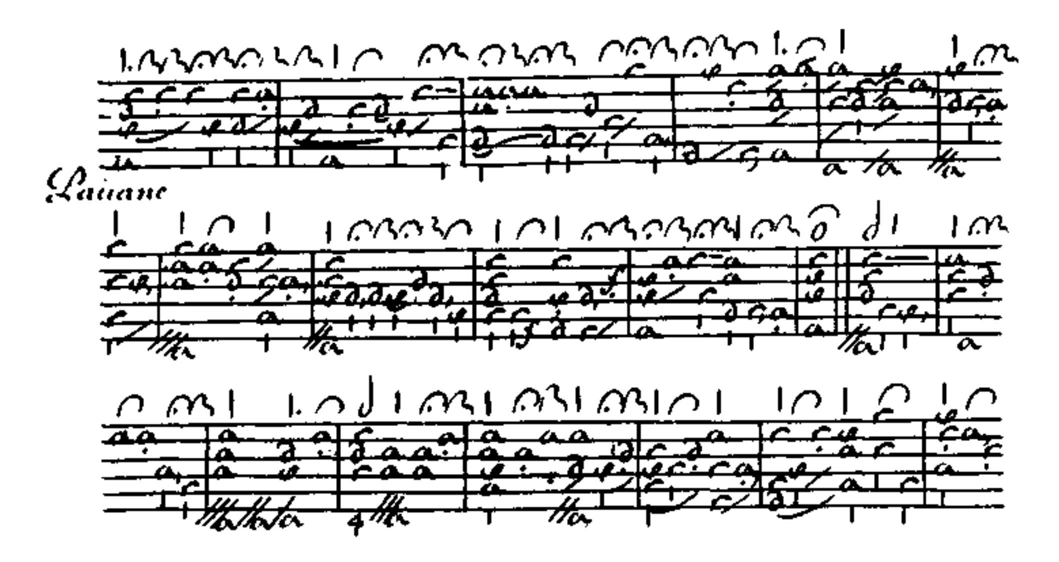
通常具有节庆特征和进行曲特征（虽然往往用三拍子写成）的入场曲，有时包括在一首组曲内，有时单独出版；正如它的名称所示，它可以作为组曲的开头乐章。

法国琉特琴曲和键盘曲 17世纪初期和中期通过改编实际应用的芭蕾舞音乐在法国确立了单个舞曲的典型乐汇和风格。这些改编曲不是为重奏而是为一种独奏乐器而写的——先是为琉特琴，后来为羽管键琴或维奥拉达甘巴。埃内芒·戈蒂埃（1575—1651）的《驿站》（NAWM 105 a）就是这样一首琉特琴改编曲。琉特琴改编曲有时再度改编成羽管键琴曲，如这首

乐曲中的吉格舞曲(NAWM 105 b)，它把琉特琴所特具的装饰音转到键盘乐器上。

琉特琴演奏者通常一次只奏一个音，因此必须把旋律、低声部及和声加以设计，使适当的音时而在一个音区中，时而在另一个音区中响出，让听者的想象力来提供各个线条的内在延续性。这就是另一些法国作曲家用于羽管键琴的“分解风格”(style brisé)，并加上源自英国维吉那琴演奏家的变奏技巧中的某些特点；法国作曲家还系统地发展小装饰音(agréments)的应用，有时用速记符号标在谱上，有时则由演奏者自行决定。法国琉特琴风格不仅是键盘音乐的重要发展的源头，也是17世纪末18世纪初整个法国作曲风格之源。

17世纪初琉特琴曲在法国风靡一时，以德尼·戈蒂埃(1603—1672)的作品为顶峰。戈蒂埃的一本名为《神的修辞学》的手稿集包括12套(每套一种调式)高度风格化的舞曲。每套有阿勒芒德舞曲、库朗特舞曲、萨拉班德舞曲及其他显然是随意添加的舞曲；因此每首组曲实际上是一些短小特性曲的小小荟萃，其中多首具有华藻的标题。



德尼·戈蒂埃的按照调式安排的琉特琴曲集《神的修辞学》(巴黎，约1652)中的帕凡舞曲。这种法式符号谱中的横线代表弦线，最低弦记在最下方，字母a, b, c等则标明弦上的品位。

NAWM 105　埃内芒·戈蒂埃，《驿站》(吉格舞曲)(a)供琉特琴用和(b)供羽管键琴用

这两个谱例说明如何把琉特琴乐汇用之于羽管键琴。虽然羽管键琴不同于琉特琴，它能奏出同时发响的和弦，然而改编者遵守琉特琴的局限性，把一个和弦中的几个音分布在分解风格小节的不同拍子上。在两种改编曲中装饰音都落在同一些音和同一些拍上，它们的功能相似：像鼓一样点出某些拍子，促进连续性，加强不协和音程从而加强和声进行，或是减弱某几拍。

这首吉格舞曲是两拍子的，这并不罕见，而且它的曲式也是常见的两段体，第一段结束在属音上，第二段在主音上。

雅克·尚皮翁·德·尚博尼埃(1601或1602—1672)是最早应用新键盘乐汇的重要作曲家，也是长长一系列出色的法国羽管键琴演奏家中的第一人，他们之中应该特别提到路易·库普兰(1626—1661)和让·亨利·当格勒贝尔(1635—1691)。弗罗贝格尔把法国风格带到德国，他确立阿勒芒德舞曲、库朗特舞曲和萨拉班德舞曲为舞曲组曲的标准组成部分。在弗罗贝格尔的手稿中组曲结束在慢速的萨拉班德舞曲上，后来，在1693年他去世后出版的一集组曲内，它改成以活泼的吉格舞曲结束。17世纪中叶的键盘组曲中体裁性乐曲与舞蹈节奏的融合在弗罗贝格尔的最著名作品之一，为斐迪南四世逝世而作的《哀歌》⑨中得到充分的说明；这首用阿勒芒德模式和节奏的乐曲构成组曲的第一乐章。

即兴作品　在吉罗拉莫·弗雷斯科巴尔迪的作品中可以见到一种避免炫技而宁愿表达宁静沉思的即兴乐曲。与梅鲁洛等威尼斯作曲家的令人叹服的客观华丽以及炫技相反，弗雷斯科巴尔迪的托卡塔曲的气质往往是含蓄、主观、神秘的，采用持续和声及与众不同的新颖和弦进行。

不过弗雷斯科巴尔迪也有一些键盘托卡塔曲与威尼斯类型一脉相承：它们允许炫技的机会，而且在曲式上是一长串松散联结的段落，乐思洋洋洒洒，如1637年出版的第1册中的第3托卡塔曲(NAWM 104)。作曲者说这些托卡塔曲的各段可以单独演奏，如果演奏者愿意，乐曲可以结束在

任何恰当的终止式上；此外，弗雷斯科巴尔迪还指出速度并不服从于某一种规定的拍子，可以按照音乐的感觉而改变，特别是在终止式处可渐慢。

NAWM 104　吉罗拉莫·弗雷斯科巴尔迪，《第3托卡塔》

这首托卡塔曲的性格和弗雷斯科巴尔迪的为数众多的其他托卡塔曲一样，可以说是动荡不宁的。音乐经常走向一个或在属音或在主音上的终止式，但是它总是用和声手法、节奏手法或通过延续不断的声部进行来回避这一目的或将它弱化，直到最后结束。几个值得注意的音乐刚一到达就立即离开的地方是小节5(属大调)、小节8(属小调)、小节13(主大调)、小节17(主小调)、小节26(主小调)、小节30(主小调)。不宁的特性也可在风格的不断变换中感到；开头时它的气质犹如宣叙调，线条崎岖不平，节奏摇摆不定。小节5处的一个短咏叙调段落连同它那在步行式低声部上的几串留音一起导至一个模仿段落(小节8—11)。在这首托卡塔曲的其余部分中两手轮流弹奏，一只手弹音阶和回音，另一只手弹和弦，或两手来回抛掷短小易弹的音型。把重点放在属、主和弦上，强烈地暗示这样一首乐曲的目的是为弥撒音乐中的随后部分定下基音。

弗罗贝格尔还创作了一些结构更为紧凑，然而情感不那么洋溢的托卡塔曲；在这些作品中，自由的即兴经过句为用幻想曲对位风格来系统发展的段落提供框架。弗罗贝格尔的乐曲是日后托卡塔和赋格合二为一的范例(像布克斯特胡德的作品中所出现的情况)，也是托卡塔和赋格前后连接的范例(像人们熟知的巴赫《d小调托卡塔和赋格曲》中的情况)。

从政治动荡到和平　17世纪上半叶欧洲音乐的情况在某种程度上与该一时期欧洲政治的混乱不安的局面相似。德国的“三十年战争”，英国的内战，法国的投石党动乱似乎在音乐新旧实践的冲突中，早期歌剧和康塔塔的实验特性中，歌剧和器乐作品的术语的凌乱中有着对应情况。该世纪下半叶，威斯特伐利亚和约、查理二世王政复辟、路易十四即位带来了一个政治上相对稳定，科学和总的知识水平空前进步的时期。到处都把井然

有序作为完美的理想，因此在音乐领域中前一阶段的一些新现象也逐步得到综合，从而形成相对固定的风格和形式。这一发展将在下章内叙述。

---

① 夏尔·德·布罗西《1739及1740年关于意大利的100封信》，M.R.科隆编辑（巴黎，1836）。几封罗马来信是他在1745至1755年间返回法国后草拟的。

② 《××先生致××女士关于音乐起源之信》，收在《法兰西信使》1734年5月号。

③ 早先有人企图用一个引人注意的短语来说明这一时期，如“通奏低音时期”、“协唱风格时期”，但它们只关系到音乐的技巧方面，不能衬托出音乐和当时其他文化之间的重要联系；再说，无论是通奏低音还是协唱风格都并不存在于该时期的所有音乐中。

④ 艾尔弗雷德·诺思·怀特黑德《科学与现代世界》（纽约，1925）。

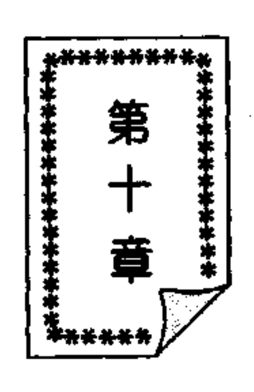
⑤ 合唱曲发表于莱奥·施拉德的《暴君埃狄浦在奥林匹亚剧院的上演》一文中（维琴察，1585）（巴黎：国家科研中心，1960）。

⑥ 克里斯托夫·伯恩哈德（1627—1692）是许茨在德累斯顿的唱诗班中的一员。提出音乐修辞法这一理论的专论由瓦尔特·希尔塞翻译，收在《克里斯托夫·伯恩哈德论文集》中，见《音乐论坛》3（1973）。

⑦ MM No.34。

⑧ 由彼埃尔·皮杜编辑，收在弗雷斯科巴尔迪《管风琴及键盘乐曲集》3中（卡塞尔，1954）。

⑨ 见HAM No.216。



17 世纪晚期的歌剧与声乐

歌　　剧

意大利歌剧　17 世纪后半叶，歌剧传遍意大利，并向外发展到其他国家。威尼斯始终是意大利主要的歌剧中心，那里的歌剧院在欧洲名闻遐迩。

这一时期的威尼斯歌剧，布景华丽宏伟，音乐光彩夺目。无可否认，剧情中只是乱糟糟的一些荒诞不经的人物和情景，严肃的和喜剧性的场面荒谬地交织在一起，主要是为了便于那些悦耳的旋律、曼妙的独唱和惊心动魄的舞台效果(诸如载有大量人物的祥云、施了魔法的花园和各种变形等等)出笼。声乐的炫技表演尚未到达它在 18 世纪的顶峰，但已初露端倪。合唱队基本上荡然无存；乐队除伴奏外别无他事可做；宣叙调在音乐上没有什么引人入胜之处；咏叹调独霸一方，而且它的胜利在某种意义上标志着群众的审美观对原先的佛罗伦萨宣叙调(它与歌词的节奏和情绪配合得丝丝入扣)的贵族化精致风格的胜利。

阿戈斯蒂尼和萨尔托里奥　新咏叹调的作曲家并非完全对歌词不予理会，但他们只是把它看作一个出发点；他们所感兴趣的主要是音乐结构，而这个结构的素材他们是从通俗音乐——换言之，人民大众熟悉的音乐——的节奏和旋律中撷取的。事实上有些咏叹调简直就是通俗风格的分节歌——例如彼得罗·西莫内·阿戈斯蒂尼(约 1635—1680)的《塞宾族妇女受辱记》中的《如果你不爱我，啊漂亮的人儿》一曲。① 甚至还有些更为矫揉造作的咏叹调竟然充满进行曲节奏或是吉格、萨拉班德或小步舞曲的节奏。

固定低音在一些咏叹调中得到应用，有时是作为一种音乐组织手法，也有时与舞曲节奏结合，或巧妙地用来配合歌词的细腻表情变化。模仿小号音型的动机用于尚武的或激烈的咏叹调中，并往往被扩展成灿烂的花腔段落。安东尼奥·萨尔托里奥（1630—1680）的歌剧《阿代拉伊德》（1672）中的咏叹调《得胜天使军》② 便是一例。花腔华彩还没有像该世纪末某些作曲家的作品中那样成为一种表现技巧的随心所欲的声乐装饰；它还是为一定的表情功能服务的。

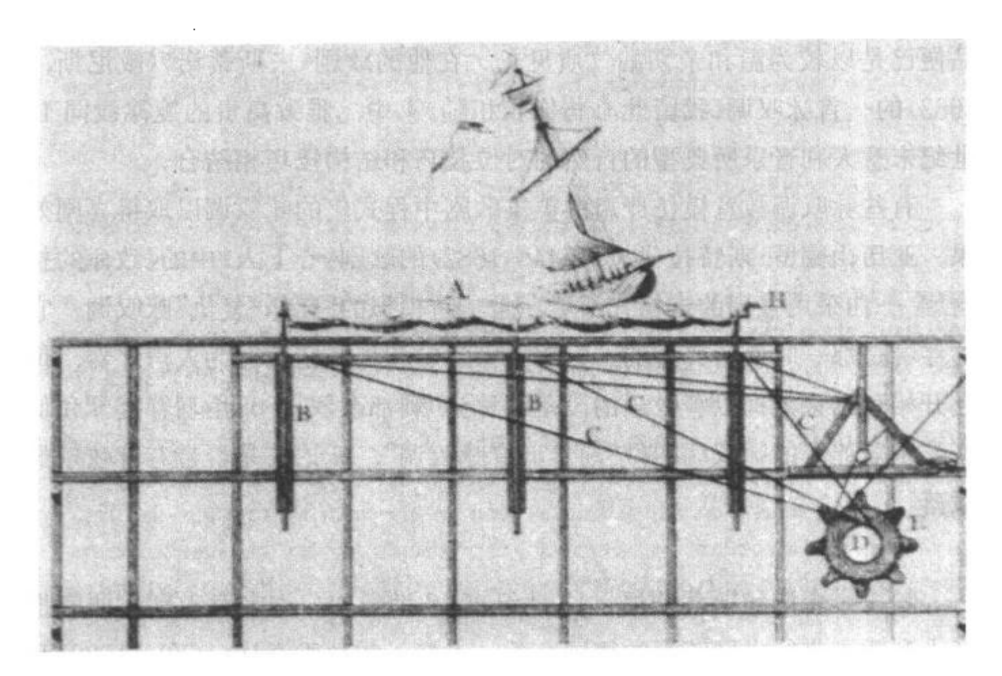
萨尔托里奥是最后几位继承蒙泰威尔第和卡瓦里所开创的英雄风格歌剧的威尼斯作曲家之一。他的追随者乔瓦尼·莱格伦齐（1626—1690）的作品便已是以较为温和亲切的气质见长。在他的歌剧《朱斯蒂诺》（威尼斯，1683）的一首咏叹调《我留此心与你长相随》③ 中，雅致高贵的旋律线同17世纪末意大利音乐所典型的自然的对位技巧和结构技巧相结合。

有些咏叹调故意模仿严肃的英雄歌剧中程式化的咏叹调以取得喜剧效果。亚历山德罗·斯特拉代拉（1644—1682）的歌剧《心上人》中的《致命的折磨》④ 一曲采用强烈的吉格式节奏，是一首模拟的"狂怒-复仇"咏叹调。它的伴奏是那一时期所典型的：只用羽管键琴和低音弦乐器为人声伴奏，但在开始和结束处框以管弦乐的段落，称为"利都奈罗"。只用羽管键琴和低音弦乐器伴奏的咏叹调叫做"通奏低音咏叹调"，无论它是否带有管弦乐的段落。

帕拉维奇诺和斯蒂法尼　17世纪末18世纪初，许多意大利作曲家把意大利歌剧带往求贤若渴的德国宫廷，卡洛·帕拉维奇诺（1630—1688）和阿戈斯蒂诺·斯蒂法尼（1654—1728）便是其中的二人。帕拉维奇诺主要在德累斯顿工作，斯蒂法尼则在慕尼黑和汉诺威。斯蒂法尼在晚期作品中写了一些比例相当匀称的咏叹调和富丽协奏织体的伴奏；他几乎总是能在音乐的形式和感情内容之间保持均等的平衡。作为当时最优秀的意大利歌剧作曲家之一，他所留下的作品不仅就其本身而言，而且从历史的观点来看，都是重要的；它们对18世纪作曲家产生了决定性影响，特别是凯泽和亨德尔。

斯蒂法尼的歌剧《亨利（狮子）》（汉诺威，1689）中的咏叹调《捉摸不定的希望一闪而过》⑤ 例示出他早期的风格。它采用返始咏叹调形式，篇幅不大，
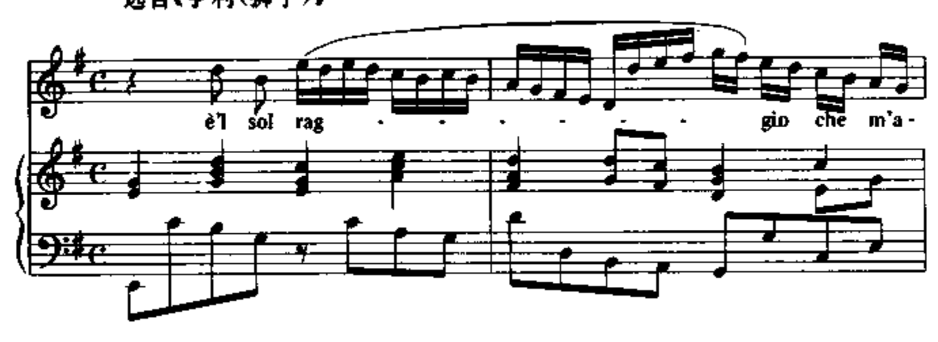
有一个对比性中段。花腔经过句虽然很突出，但却不过分，也不是与歌词毫不相关：它们出现在描绘性的歌词balen（一闪而过）和raggio（光辉）上，而歌词dolor（痛苦）处的经过句则独特地用变化音旋律与和声交错关系来表达内容（见例 10-1）。这首咏叹调还有两个特征是 17 世纪末和 18 世纪初的其他咏叹调中经常出现的：1）人声唱出一个“含苞待放”的短小乐句——一个有待于在咏叹调中发展的音乐主题，然后插入一段器乐，人声才能继续唱下去，这种手法有时称为“格言主题开始法”；2）人声由一个“跑动的低声部”——一个持续连贯的八分音符节奏——伴奏。
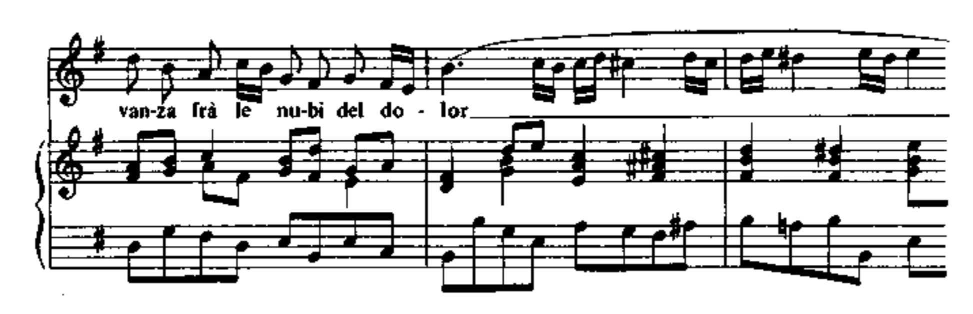


这是制造狂风中颠簸船只的机械装置，选自狄特罗和达朗贝尔《百科全书》（巴黎，1772，《科学插图汇编》，第十卷，第一节）。17 世纪的歌剧中每有采用这一装置的，阿戈斯蒂诺·斯蒂法尼的《亨利（狮子）》是其中之一。

将斯蒂法尼的这首乐句长短不一而且和声偶而显得很粗拙的咏叹调同安东尼奥·洛蒂（约 1667—1740）作于 1716 年的威尼斯歌剧《亚历山德罗·塞韦罗》中的咏叹调《再见，爸爸》⑥（见例 10-2）作一比较，是很有启发性的。在洛蒂的咏叹调中，和弦进行流畅而符合传统，分句毫不刻板，但又一听就明白。这一较晚时期的另一典型特征是通奏低音咏叹调逐渐消失；咏叹调越来越多地全部由乐队伴奏。从另一方面来看，洛蒂的伴奏缺乏对

例 10-1　阿戈斯蒂诺·斯蒂法尼：咏叹调《捉摸不定的希望一闪而过》，选自《亨利（狮子）》
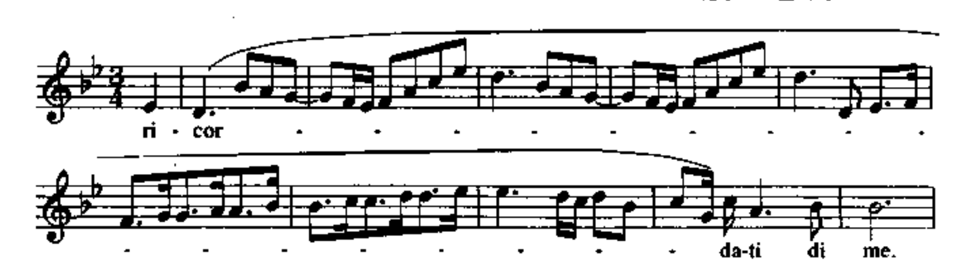




（歌词大意：“……是唯一的〔希望之〕光，在痛苦的阴影中支持着我”。）

位上的生花妙笔，而歌词的配乐又略嫌程式化，甚至是矫揉造作的。例如，在歌词ricordati（“记住”）处用了长的花唱，就完全不是出于这个词本身的需要，而只是因为作曲家需要用花唱来圆满地结束这一乐句，并使模式显得对称。

例 10-2　安东尼奥·洛蒂：咏汉调《爸爸，再见》，选自《亚历山德罗·塞韦罗》



（歌词大意：“记住我”。）

采用意大利文唱词的威尼斯歌剧风格，连同它那恢宏的题材和一般是严肃的音乐处理手法，到进入 18 世纪后很长时间仍在德国南方盛行不衰。

一个比较晚的例子是维也纳管风琴家、理论家、指挥家约翰·约瑟夫·富克斯为庆祝查理六世在布拉格的加冕典礼(1723)而作的节庆歌剧《坚贞与勇气》。

那不勒斯风格 在意大利，早在17世纪结束以前，歌剧中就明显地出现一些倾向，追求音乐语言和形式的程式化，追求简单的音乐织体，重点放在独唱声部的旋律线上，再以一些可人的和弦加以衬托。最后形成一种歌剧风格，它所注重的是典雅优美和外在效果，而不是戏剧力度和真实性。不过，戏剧方面的不足之处常常可从优美的音乐中得到补偿。这种新风格到18世纪而独占优势，但它最初显然是在那不勒斯发展起来的，因此常常被称为"那不勒斯风格"。

18世纪意大利歌剧的另一值得注意的特征是出现了两种截然不同的宣叙调。一种后来被称为"清宣叙调"(recitativo secco)，只用羽管键琴和一件持续的低音乐器伴奏，主要用于大段的对话和独白，方式力求接近说白。第二种称为"有助奏的宣叙调"(recitativo obbligato)，后又称"有伴奏宣叙调"(recitativo accompagnato)或"乐器宣叙调"(recitativo stromentato)，用于特别紧张的戏剧性场面；对话中感情的迅速变化由乐队加以烘托；乐队既为演唱者伴奏，又以乐器的短小迸发来强调他或她的乐句。这种宣叙调能够扣人心弦，令人难忘。它有时采用一种旋律，既不像宣叙调那样节奏自由，又不像咏叹调那样节奏整齐，而是介乎二者之间，称为"咏叙调"，意文arioso或recitativo arioso，意为"如咏叹调的宣叙调"。

NAWM79 亚历山德罗·斯卡拉蒂：《格里塞尔达》，第二幕第一场，咏叹调《你又看见我，啊绿荫蔽日的树林》

这首咏叹调(第二幕从它开始)表达出格里塞尔达对自己处境的各种互相矛盾的反应：当了15年皇后的格里塞尔达为西西里国王瓜尔蒂耶罗所废黜；她必须回到原来的卑微身份，并且做新皇后的侍婢；这一切都是为了考验她的品德。她向故土熟悉的环境倾诉，内心交织着羞辱与乡愁。第一行歌词的旋律表达她低头臣服的情绪；主要段落

(即A段)的其余部分即从这行旋律通过延伸、模仿和一些综合手法发展而成。次要段落(B段)在节奏上和A段有联系，短暂地表现那光明的一面：她重返家园的快乐。这首咏叹调是18世纪20年代流行的缩简格式的一个具体例子，其中开始的管弦乐段落在返始部分中略去。全曲布局如下：

开始的管弦乐段落——A——过渡性管弦乐段落——B——A

4　18　20　4

C小调的A段共18小节；B段8小节，在A段结尾处从C小调终止式转到降E调。然后A段立刻接下去，用C小调；咏叹调在过渡性管弦乐段落结束处的延长记号上结束。一个更为扩展的返始形式出现在第三幕第八场罗伯托的咏叹调《蜜蜂飞去》中，它证例示出当时的观众和赞助人正开始要求的比较简朴明快的乐汇。

在亚历山德罗·斯卡拉蒂(1660—1725)的作品中，可以明显看出从17世纪旧歌剧到上述新风格的转移。他最早的歌剧同莱格伦齐和斯特拉代拉的歌剧相仿；但是后来的很多作品，尤其是在《米特里达特》(威尼斯，1707)、《蒂格拉纳》(那不勒斯，1715)和《格里塞尔达》(罗马，1721)中，咏叹调的宽广戏剧构思和乐队的重要地位都说明作曲者对一个严肃戏剧理想的执着追求。在斯卡拉蒂手中，返始咏叹调成为通过某一音乐结构来延续一个抒情时刻的完美工具，这个音乐结构只表现一种主宰的感情，但有时也附带一种与它相关的次要情绪。

法国的歌剧　至18世纪初，意大利歌剧在西欧已被除法国以外的几乎所有国家接受。虽然在17世纪中叶前夕巴黎曾上演过几部意大利歌剧，但在很长时间内，法国人既不承认意大利歌剧，也不创作自己的歌剧。不过，到17世纪70年代，在路易十四至尊至高的庇护下，法国民族歌剧终于瓜熟蒂落。它具有与意大利歌剧截然不同的特征，而且一直到18世纪中叶以后基本上保持原封不动。

法国歌剧所独具的特点起源于其民族文化中两个有力的传统：豪华靡丽、姹紫嫣红的芭蕾舞剧(它自1581年“王后的芭蕾舞剧”之后一直在王宫中盛行不衰)和法国古典悲剧，后者最优秀代表作为皮埃尔·高乃依

(1606—1684)和让·拉辛(1639—1699)的戏剧。自 1659 年开始，罗贝尔·康贝尔(约 1627—1677)在法国歌剧的创作上作了一些尝试，但第一位重要歌剧作曲家是让-巴蒂斯特·吕利(1632—1687)，他成功地将芭蕾舞的和戏剧的因素熔于一炉，从而形成一种他称为tragédie lyrique(抒情悲剧)的形式。

让-巴蒂斯特·吕利 原籍意大利，幼年到巴黎，借助精明的生意经和国王的恩宠，成了法国事实上的音乐独裁者。他的台本作者是当时备受尊崇的戏剧作家让-菲利普·基诺；基诺为吕利提供的台本把取材于神话题材的严肃的(或至少不是故意追求喜剧效果的)情节同频繁的大段舞蹈与合唱(称为"怡情曲")结合得恰到好处，而在整体上又巧妙地搀入对国王的阿谀奉承、对法兰西民族的颂扬赞美、关于爱情的长篇议论以及一段段罗曼蒂克的、不可思议的奇遇险情。吕利为这些台本所创作的音乐也是恰如其分地豪华靡丽，生动表现出法国王宫中繁文缛节的壮观及其对宫廷爱情和骑士品行的种种细枝末节的略带理性化的关注。吕利的音乐以其厚实壮丽的合唱和芭蕾舞场景中的节奏性舞蹈(例如《罗兰》中的夏空舞曲)而立即吸引了现代人的兴趣。他的芭蕾舞剧和歌剧中的舞曲后来改编为独立的器乐组曲而风靡一时。17 世纪末 18 世纪初的许多作曲家群起而效之，创作舞曲组曲。

吕利使意大利宣叙调适应了法语的节奏和诗韵。为法语歌词设计音乐朗诵绝非易事，因为意大利歌剧中的快速的"清宣叙调"和带旋律性的咏叙调都不适用于法语的节奏和重音。据说吕利是研究了法国戏剧中所用的朗诵风格并尽量贴近地加以模仿，才解决这个问题的。这一想法虽有吸引力，却难以实现。他的速度、停顿以及语调的抑扬变化肯定像戏剧语言，但那节奏性低声部和往往带有歌曲性的声乐旋律却减弱了意大利宣叙调所体现的似是而非的说话的感觉。

典型的吕利宣叙调是这样的：节拍(即音符时值的组合)在二拍子和三拍子之间变动；这又常常被一些节拍统一而更具歌曲特点的宣叙调乐句所打断。这类段落在总谱中有时标以"Air"("咏叹调")字样。《阿尔米德》一剧(1686；NAWM 75)中阿尔米德的独白是这样一个风格混杂的例子：它以节拍不匀的乐汇开始，然后进行到咏叹调般的段落。



阿尔米德的宫殿在焚烧。阿尔米德因没能刺杀勒诺(见NAWM75b中她的独白)，使他得以逃脱她的手掌，怒火中烧，下令焚毁宫殿。前景为身穿盔甲的勒诺在向阿尔米德告别。墨水画系让·贝兰所作(巴黎，国家图书馆)。

如果一首咏叹调把一幅恬静画面以及它所引起的幽思冥想加以诗意的描绘，它就不像紧跟在阿尔米德独白之后的那首那样与戏剧情节紧密相关。取自歌剧《阿马迪斯》的咏叹调《茂密的森林》(1684，例10-4)便是一例。这一类音乐情绪画——严肃、含蓄、典雅匀称、充满贵族的但又是感官的魅力——极得后辈作曲家的赞赏，并经常得到模仿。
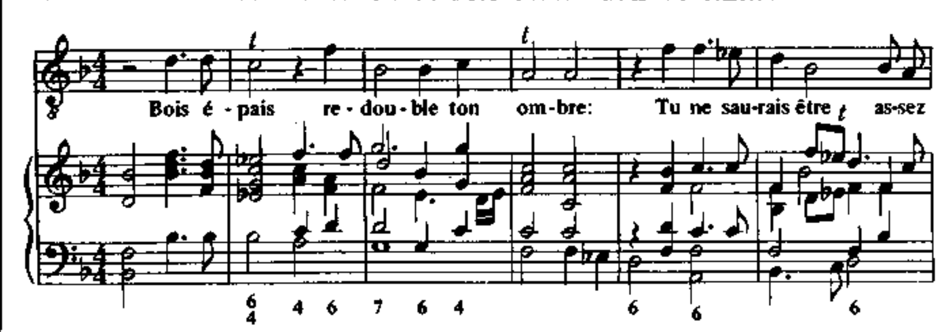
NAWM75b　让-巴蒂斯特·吕利，《阿尔米德》第二幕第五场，《他终于在我的支配之下》
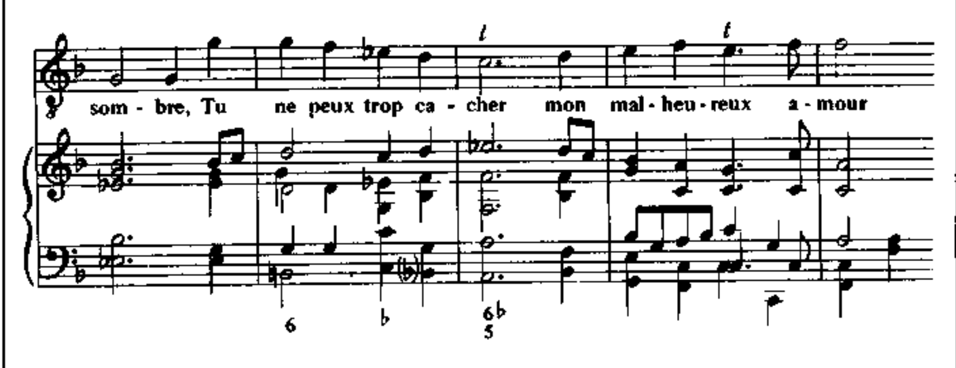
这一独白的第一部分是感人至深的宣叙调场景之一。阿尔米德居高临下站立在被她俘获的武士、沉睡不醒的勒诺身旁，手持利刃想刺

入他的胸膛，但出于对他的爱而不忍下手。乐队以一段紧张的前奏引入这一场面(前奏中包含法国序曲风格的因素)，然后让羽管键琴担任伴奏。阿尔米德以不整齐的节奏咏唱，换言之，包含4个四分音符的小节和包含3个四分音符的小节穿插进行。这样就使得每一诗行中两个正规的强音节可以落到下拍上。每一行之后一般都有一个休止，有时行内也有停顿。休止也有用得很戏剧性的，例如在阿尔米德犹豫不决的那一段中："让我们干掉他……我颤抖……让我们为自己报仇……我叹息！"

虽然节拍不规则，吕利的宣叙调要比意大利宣叙调更富旋律性，线条更多地受到和声进行的制约。在紧随其后的咏叹调中，在小步舞曲优雅节奏的衬托下，阿尔米德吩咐她的精灵们化成阵阵清风，把她和勒诺送到一个没人知道她的耻辱和弱点的遥远荒漠。

例10-3　让-巴蒂斯特·吕利：咏叹调《茂密的森林》，摘自《阿马迪斯》





(歌词大意："茂密的森林，增加你的阴影，你的阴影还不够浓暗，不能遮盖我不幸的爱情。")

法国序曲　甚至早在他开始写歌剧之前，吕利已创立了法国序曲这一

音乐形式。17世纪末、18世纪初，这种形式的器乐曲不仅用作歌剧和其他组合式作品的序，而且也作为独立乐曲出现，有时又构成组曲、奏鸣曲或协奏曲的开始乐章。《阿尔米德》的序曲是一个很好的例子。

法国序曲的原始目的是为后面的歌剧制造节庆气氛；功能之一是欢迎国王出席聆听演出。17世纪初的威尼斯序曲也起着与此相似的某些作用。不过，至17世纪末，意大利歌剧作曲家已开始写作一种迥然不同的幕前曲（参阅336页），称为Sinfonie（序曲）；法国人则始终忠于他们的传统形式。

吕利的影响超越了歌剧领域。他的配器的富丽五声部织体以及他对木管乐器的应用——有时是为了衬托弦乐器，而在对比性段落或乐章中则用于独奏管乐器的三重奏（通常为二支双簧管和一支大管）——在法国和德国有许多人仿效。德国最早引入吕利作曲风格和法国式管弦乐演奏的是格奥尔格·穆法特（1653—1704）。

吕利在法国的同时代人和追随者继续按照他所创立的歌剧类型进行创作；他们所作的最重大改动是偶尔采用意大利风格的返始形式咏叹调（他们称之为“小咏叹调”），并将包含芭蕾舞和合唱的庞大的怡情场景进一步扩展。结果形成一种混合曲式，即安德烈·康普拉（1660—1744）以《风雅的欧洲》（1697）一剧所首创的歌剧芭蕾舞剧。

NAWM75a　吕利，《阿尔米德》，序曲

这一序曲分二部分。第一部分为主调音乐，缓慢而气势巍峨。持久不变的附点节奏和动机冲向下拍。第二部分以一个类似赋格式模仿的段落开始，速度相对地比较快，而又不失庄重严肃的特点。接着又回到开始处的慢速度，并不时一星半点地回忆它的音乐。两部分各自标明需要重复。后来有几首歌剧序曲和其他器乐曲也以这种方式开始，然后增加几个乐章继续下去。乐队只由弦乐器组成，分成五个声部，而不是像后来成为标准做法的四声部。

英国歌剧　英国的歌剧——或者说是在英国被人们视为歌剧的那种形式——在17世纪后半叶有过一度短暂的发展。在詹姆士一世（1603—1625年在位）和查理一世（1625—1649年在位）当政时期，一种颇像法国宫廷芭

蕾舞剧的贵族娱乐形式盛行一时，这便是假面剧。弥尔顿的《科马斯》由亨利·劳斯配乐于1634年上演，可能是最著名的一部。在整个内战时期(1642—1649)、共和时期(1649—1660)和查理二世(1660—1685年在位)复辟初期，假面剧一直在私人范围内继续演出。这类私人演出中最复杂精美的一出戏是马修·洛克(1620—1677)和克里斯托弗·吉本斯(1615—1676)作曲的《丘比特与死亡》(1653)；它包含许多舞曲和其他器乐曲、各种类型的歌曲、宣叙调和合唱。

与此同时，英国歌剧已在共和政体下悄悄地开始，这并非因为英国作曲家或群众特别需要歌剧，而是因为当时舞台剧受到禁演，而配以音乐的戏剧可以称为“音乐会”从而逃避禁令。帝制复辟后，这一托词就不再必要，因此17世纪所有的英国“半歌剧”实际上几乎都是地道的戏剧加上很大比例的独唱、重唱、合唱以及各种各样的器乐。仅有的两部例外是约翰·布洛的《维纳斯与阿多尼斯》(1684或1685)和亨利·珀塞尔的《狄朵与埃涅阿斯》(1689)，两者都是从头到尾演唱的。

约翰·布洛(1649—1708) 曾在威斯敏斯特大教堂担任过两任管风琴师，并任皇家圣堂管风琴师和作曲家等官职。《维纳斯与阿多尼斯》虽然名为“假面剧”，实际上却是一部朴实无华的田园歌剧，包含一些娇媚的甚至是感人的音乐，其中意大利康塔塔以及当时英国本地和法国的流行风格的影响依稀可辨。序曲和序幕显然是以法国歌剧为样板的。许多咏叹调和宣叙调使意大利美声唱法的富有情感表达力的曲线与英语歌词相契合；另一些歌曲则具有更纯正的英国节奏和旋律线。最后那首挽歌合唱《为你的仆人哀悼》把歌词诠释得质朴真实，节奏庄重严肃，朗诵无懈可击，分部写作清澈透明、和声中频繁出现破格的手法，凡此种种，都是典型的英国风格。

亨利·珀塞尔 是布洛的学生，但声名大大超过老师。自1679年起任威斯敏斯特大教堂管风琴师，并在伦敦的官方音乐设施中担任其他职务。作品除许多合唱与乐队的颂歌、康塔塔、歌曲、追唱歌、赞美歌、礼拜乐、幻想曲、室内奏鸣曲和键盘音乐外，还曾为49部戏剧配乐，其中数量最多，也是最重要的部分作于他生命的最后5年。

歌剧《狄朵与埃涅阿斯》是根据内厄姆·塔特的台本为切尔西的一所女

子寄宿学校创作的。塔特的台本虽然在诗歌的细节方面显得粗疏简陋，但却把维吉尔《埃涅伊特》中这篇家喻户晓的故事改编成一部极适合于配乐的戏剧。珀塞尔的总谱是一出微型歌剧的杰作；乐队由弦乐器和通奏低音组成，只有四个主要角色，三幕戏（连同舞蹈和合唱）整个演出时间仅 1 小时左右。音乐表明珀塞尔善于在他自己的风格中既吸收 17 世纪英国戏剧音乐的成就，又融汇来自欧洲大陆的种种影响。序曲是法国式的，采用舞蹈节奏的主调音乐式合唱使人忆起吕利的合唱，虽然它们比吕利的曲调更为曼妙。合唱《别害怕接踵而来的危险》以交替的抑扬格和扬抑格音步 ˘ – | – ˘ | ˘ – | – 开始，它那小步舞曲的节奏 ♩ 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 ♫ | ♩ 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 特别令人想起它的法国样板。

不过，像《亲爱的，继续您的征服吧》这样一首无与伦比的曲调，或是第三幕开始处的合唱《走吧，水手伙伴们》的旋律以及它那引人入胜的 3+5，4+4+4，4+5 小节的分句法和歌词“Silence their mourning”（“让他们别再哀悼”）处的那些俏皮的假装哀婉的变化音，则是彻头彻尾的英国风味。自始至终一直与独唱自由混杂的合唱是这部作品中的重要部分。结束的合唱《垂下的翅膀》想必是珀塞尔受了布洛《维纳斯与阿多尼斯》的最后合唱的启发而作。二者的技艺同样完美无瑕，但珀塞尔的合唱规模更宏伟，悼亡的忧伤更深邃；这种感情由提示“垂下”内容的音乐和歌词never（“决不”）之后的给人以深刻印象的休止加以烘托。这里的宣叙调既不是意大利“清宣叙调”的那种快速的喋喋不休，也不是法国歌剧宣叙调的那种程式化的节奏，而是一些与英文歌词的重音、速度和感情丝丝入扣的自由多变的旋律。有三首咏叹调完全建立在固定低音上，其中最后一首——也是所有歌剧咏叹调中最杰出的一首——是狄朵的哀歌《当我入土时》。

除《狄朵与埃涅阿斯》外，珀塞尔的戏剧音乐全都是话剧配乐。大多只有几首插曲，而且都很短小。不过，有四、五部话剧中的音乐比例却非常之大，因此实际上成了 17 世纪英国人所认为的歌剧——换言之，一种运用道白的话剧，但有序曲、幕间曲、很长的芭蕾舞或其他音乐场面。珀塞尔所作的这类“歌剧”主要有《迪奥克莱西安》(1690)、《阿瑟王》(1691)、《仙后》(1692，根据莎士比亚《仲夏夜之梦》改编而成)、《印度女王》(1695)和《暴风雨》(1695)。

NAWM77　亨利·珀塞尔，《狄朵与埃涅阿斯》：第三幕第二场

就其技术与表情的完美配合而言，歌曲《当我入土时》是17世纪音乐的里程碑之一。它前面有一首宣叙调，其作用不仅是表达歌词内容，而是通过缓慢的级进下行七度来刻画奄奄一息的狄朵，从而为他的哀歌作好铺垫。

哀歌遵循意大利歌剧的一个传统手法，即把这类场景的配乐放在固定低音之上。低音本身脱胎于这类作品中常见的下行四度，但又以一个两小节的终止式加以扩展，从而形成一个五小节的模式，并重复九次。这里的紧张度和向前的冲力大多靠留音形成，延留的音反复在强拍上出现，以加强不协和音。此外，不协和音几次通过跳进而解决，例如在歌词"trouble"("烦恼")处。在固定低音第六次陈述时，即歌词"remember me"("记住我")处，旋律并未在低声部的终止式上停顿下来，结果形成一个悬而未决的最后乐句。小提琴又拉出自己的留音和其他不协和音，因而增添了悲痛的效果。

对英国音乐而言，令人遗憾的是，在珀塞尔之后没有出现任何足以维持其民族传统的高水平作曲家以与18世纪初风靡一时的意大利歌剧相抗衡。在长达200年的时间内，英国歌剧一直是一个后娘养的孩子；英国观众的热情完全倾注于意大利、法国或德国作曲家的作品。

NAWM 76　珀塞尔：《仙后》

在《仙后》的几首咏叹调中，珀塞尔出色而个性化地吸收了几种意大利咏叹调类型；《这永远令人感到快意的春天》(76 b)建立在一个"准固定低音"上。小提琴只在管弦乐段落中出现；在其他地方，人声与低音乐器交换动机；这样做，符合意大利人对这一体裁的用法，就像斯特拉代拉《圣乔瓦尼·巴蒂斯塔》中埃罗狄阿德的咏叹调《Violin pure lontano dal sen》中所见的那样。一首带小号格言主题的咏叹调被用来表达《听哪，空中回荡着凯歌》(76 b)的形象，人声与小号交换着

号角华彩和回音。值得注意的是这些咏叹调中没有一首用返始形式，返始形式显然和珀塞尔的意图不符。

德国歌剧 虽然在17世纪的德国宫廷中意大利歌剧受到普遍的喜爱，但是有些城市还是支持本国的演出团，并上演本国作曲家写的德语歌剧。最重要的歌剧中心是北方自由城市汉堡，威尼斯以外的欧洲第一家公开歌剧院于1678年在那里开张。汉堡歌剧院直到1738年才歇业，那时观众的趣味已发生了改变，不再支持本国大型歌剧。但在这60年中，许多德国歌剧作曲家十分活跃，于是民族歌剧脱颖而出。这一时期的德国歌剧台本很多是译自或模仿威尼斯诗人的，而德国作曲家的音乐则同时受到威尼斯和法国样板的影响。

德国歌剧形成过程中所受到的本国影响主要来自校园剧和德国独唱歌曲。“校园剧”是一些具有宗教性、伦理性、说教性的短小戏剧，中间插入一些音乐唱段，由学生表演。16世纪和17世纪初的校园剧为数颇多，但在30年战争期间已不再有人创作。这类作品的严肃宗教色调在某种程度上保留在最早的一些汉堡歌剧(其中很多采用圣经题材)和由纽伦堡管风琴师西格蒙德·特奥菲尔·施塔登(1607—1655)所作的一部较早的寓言田园剧《泽勒维格》中(1644)。

在1700年左右，德国人通常把歌剧称为“Singspiel”(“歌唱剧”)，亦即“带音乐的戏剧”。这类作品很多采用说白而不用宣叙调。如果用宣叙调，它的风格基本上是一成不变地照搬意大利歌剧。但在咏叹调方面则17世纪和18世纪初的德国作曲家比较不拘一格，比较独立。他们偶尔会运用法国风格和法国舞曲的节奏来写咏叹调。还有一些咏叹调，例如约翰·西吉斯蒙德·库塞尔(1660—1727，他吸收了法国风格)的歌剧《埃林多》⑦中的《可爱的牧场》(汉堡，1693)，似乎把德国的庄重和意大利的典雅熔于一炉。在早期德国歌剧中用得更多的是短小的分节歌，它们的旋律和节奏轻快活泼而直截了当，基本上是一些土生土长的歌曲。这些咏叹调无论是在形式上还是精神上都与当时意大利歌剧的返始咏叹调迥然不同，它们显示出受欢迎的民族音乐风格在17世纪的德国所具有的活力，特别是在受意大利影响最少的北方路德教派地区。

赖因哈德·凯泽　凯泽(1674—1739)是早期德国歌剧作曲家中最重要也是最多产的一人,他在1696至1734年间为汉堡舞台写了100余部作品。在他顶峰时期的歌剧中,意大利的和德国的特色合而为一。就其主题和总的布局而言,这些歌剧的台本很像威尼斯歌剧,炫技的咏叹调在力度和光彩方面甚至比意大利的同类作品有过之无不及。缓慢的旋律虽然缺少意大利美声的那种悦耳流畅,却很庄重,有时极富表现力;和弦精密地组织成宽广、清晰的结构,凯泽并不是当时的意大利风尚的奴隶,他不是几乎把每一首咏叹调都写成返始形式;即使用这种形式,也往往是有变动的。此外他还采用自由的、不受任何节奏或曲式布局严格限制的咏叙调旋律以及纯德国风格的歌曲。他的伴奏特别有趣,因为他和大多数德国巴罗克作曲家一样,偏爱比较丰满的复调织体,而不像意大利人那样倾向于把一切集中于旋律。因此他的咏叹调中大量运用趣味盎然的低声部和各式各样的管弦乐器结合,它们以独立的旋律型和人声"协奏"或"竞争"。

凯泽的另一特征是对大自然的感情,这也许是由于他的德国出身。在他最著名的歌剧《克利萨斯》(汉堡,1710)和其他作品中,有些田园场景作曲家以当时的意大利歌剧中罕见的清新和写真手法加以处理。例如,《克利萨斯》第二幕开始一场就是把乡村乐器的效果同逼真模仿鸟鸣的旋律线结合在一起。

凯泽在后半生中曾为许多浅薄甚至是有伤风化的闹剧配乐;这些作品对他的音乐声望没有什么作用,但却具有一定的历史意义,因为它们标志着喜歌剧在德国的开始。

康塔塔与歌曲

康塔塔脱胎于17世纪初的单声部分节歌变体,后来发展成一种由许多短小对比段组成的形式,至17世纪后半叶最后定型为更为轮廓分明的模式,即通奏低音伴奏的独唱宣叙调和咏叹调——通常各为两或三首——交替出现,台本一般为爱情内容,采用戏剧性叙事体或独白形式,全曲演出约10至15分钟。无论是从文学还是从音乐的角度来看,康塔塔都像是从歌剧中分割出来的独立场景。它与歌剧的主要差别在于词曲都比较亲切而
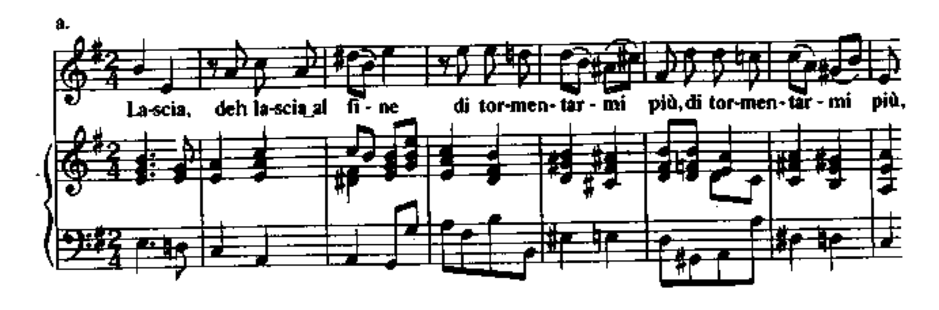
适用于小范围。构思时即着眼于在房间中演唱，没有舞台布景或服装，听众人数比歌剧院少，鉴赏水平却更高；它在技艺上达到的某种高雅精妙的境界，如果放在歌剧中会显得格格不入。由于它的亲切特点，它比歌剧更能提供试验性音乐效果的机会。

17世纪的意大利歌剧作曲家几乎全都作有大量康塔塔。在1650至1720年间从事创作的最著名的康塔塔作曲家有卡里西米(见本书第349页)、L.罗西(见第336页)、切斯蒂(见第338页)、莱格伦齐、斯特拉代拉(见第369页)和亚历山德罗·斯卡拉蒂。

亚历山德罗·斯卡拉蒂　亚历山德罗·斯卡拉蒂的600余首康塔塔标志着这类曲目的一个顶峰。他的《别再，啊，别再》具有这一体裁的许多典型特点；它以一个短小的咏叙调段落开始，换言之，一个速度缓慢的旋律，在曲式上不像咏叹调那样组织严密，节奏上也不那样规则均匀，表情特点介乎咏叹调和宣叙调之间(见例10–4 a)。接着的宣叙调，和声幅度很广，足以代表斯卡拉蒂的成熟风格：请注意在歌词“inganni mortali”(“凡人生活中的幻觉”)处到远关系调降e小调的转调(见例10–4 b)；然后是一首完整的返始咏叹调，长长的流畅的旋律乐句凌驾于庄重的八分音符节奏的低声部之上，部分地借助模进而组织起来，也包含一些不常见的和声进行和变化音，表达歌词“tormentar”(“折磨”)的含意(见例10–4 c)。
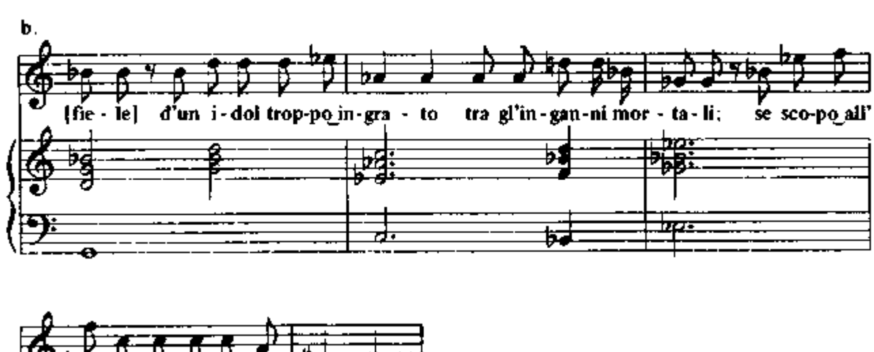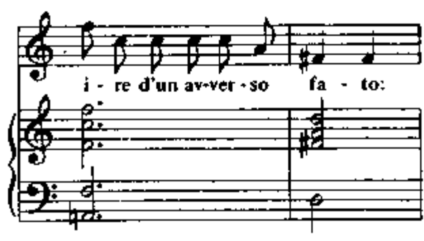


例10-4　亚历山德罗·斯卡拉蒂：《别再，啊，别再》



(歌词大意：“别再，啊，别再折磨我”。)
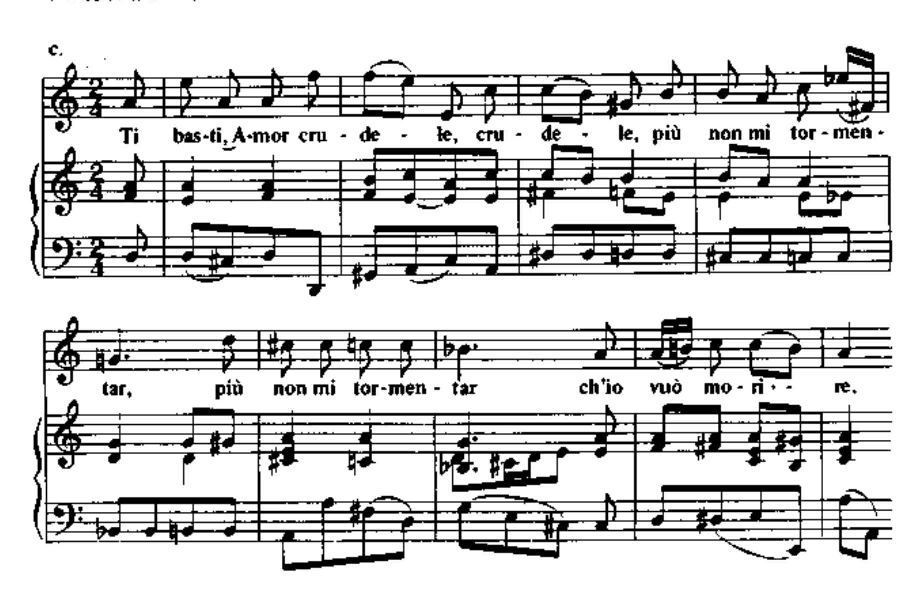
b.





（歌词大意："…所爱的人忘恩负义，那痛苦是凡人生活中的幻觉；如果命途多舛，其目的（只是要我死）…。"）

c.



（歌词大意："够了，残酷的爱情，别再折磨我"。）

在斯卡拉蒂的许多转调中，减七和弦往往被用作枢轴和弦，这是他的同时代人和前辈作曲家的作品中很少用的。有时他将这一和弦的等音的模棱两可特性加以利用，但更多的是运用它那明显的辛辣尖刻特性来导至一

个本来可通过自然音手法而到达的终止式。在例10-4 c中这类例子很多。

其他室内声乐 虽然17世纪的康塔塔大多是为女高音独唱加通奏低音而作，但也不乏多声部的室内声乐之作，有些还用重奏伴奏和带有管弦乐段落。相当于器乐三重奏鸣曲(两个同样的高声部凌驾于一个数字低音之上)的室内二重唱是当时的一种受人喜爱的形式；斯蒂法尼即以这一体裁而闻名。他的二重唱风格得到后来许多作曲家的模仿，其中包括巴赫和亨德尔。

有一种介乎康塔塔与歌剧之间的体裁称做“塞雷纳塔”(serenata)，这是一种半戏剧性的作品，通常是为某一特殊庆典而作，台本往往为寓言内容，一般由小乐队和几名歌手演出。斯特拉代拉是最早的塞雷纳塔作曲家之一；斯卡拉蒂、亨德尔以及17世纪末和18世纪的大多数其他作曲家都追随他的榜样。

其他国家的歌曲 意大利的室内康塔塔在其他国家得到模仿或改编，虽然不如意大利歌剧那样普及。在法国，卡里西米的学生马克-安托尼·夏庞蒂埃(1634—1704)所作的世俗康塔塔和宗教清唱剧均为意大利风格。意大利对18世纪初大多数法国康塔塔作曲家的影响是强烈的；例如，路易·尼古拉·克莱朗博(1676—1749)在1710—1726年间发表了五本康塔塔集，交替运用吕利风格的宣叙调和意大利风格的咏叹调，有时甚至用意大利文唱词。法国在整个17世纪中也有一些不同类型的歌曲问世。数量虽不多，但源源不断，有些坚持较老的宫廷声乐传统，另一些则属于比较通俗的类型。

德国的情况与法国类似。18世纪初凯泽和其他作曲家的康塔塔既有意大利文歌词也有德文歌词；此外，许多德国作曲家也写作宗教歌词的歌曲和咏叹调。在17世纪的大量德国独唱歌曲作曲家中，最著名的是沙伊特的学生、德累斯顿的克里格尔(1634—1666)；他发表于1667和1676年的《新旋律》大多是用质朴动人的通俗风格写成的分节歌旋律，带有短小的五声部管弦乐段落，虽然他偶尔也采用在对比的乐章中为歌词通篇谱曲的手法来创作康塔塔。在独唱歌曲中采用管弦乐伴奏和利都奈罗段落，在德国比在其他国家更为流行。将近17世纪末，德国歌曲作为独立作品基本上不复存

在，而被吸收进歌剧或康塔塔等综合性形式。

大事年表	
1644　乔瓦尼·洛伦佐·贝尔尼尼(1598—1680)，《圣特雷萨的狂喜》。	1674　尼古拉·布瓦洛-德普雷(1636—1711)，《诗艺》。
1647　路易吉·罗西(1597—1653)，《奥尔菲斯》在巴黎上演。	1677　让·巴蒂斯特·拉辛(1639—1699)，《菲德拉》。
1648　威斯特伐利亚和约：30年战争结束。	1681　阿尔坎杰洛·科雷利(1653—1713)，最早的三重奏鸣曲。
1650　卡里西米，《耶夫塔》。	1685　英国詹姆士二世加冕。
1653　奥立佛·克伦威尔解散国会。	1686　吕利，《阿尔米德》。
1660　查理二世在英国复辟。	1687　艾萨克·牛顿(1642—1727)，《数学原理》。
1667　约翰·弥尔顿(1608—1674)，《失乐园》。	1689　珀塞尔，《狄朵与埃涅阿斯》。
1669　巴黎音乐学院创办。	1690　约翰·洛克(1632—1704)，《人类理解论》。
1670　莫里哀，《贵人迷》。	

在17世纪的大部分时间中，英国受意大利影响较少。在共和政体时期曾有人尝试模仿新的单声部宣叙调，王朝复辟后英国音乐家开始熟悉卡里西米和斯特拉代拉的创作，但英国作曲家最优秀的歌曲作品却很少受到外国模式的影响。在这一体裁中，像在所有其他体裁中一样，最杰出的作曲家是亨利·珀塞尔。除曾为剧院写作许多歌曲外，他还写了大量独唱、二重唱和三重唱乐曲，其中很多于1698年发表于一本题为《不列颠奥尔斐斯》的曲集的第一卷中。约翰·布洛也有一本类似的歌曲集于1700年出版，题为《英国安菲翁》。这一时期中英国作曲家有一种特色作品，即饮酒作乐时唱的无伴奏轮唱歌或卡农，称作"追唱歌"(catch)，歌词往往风趣幽默，带一点淫秽下流的味道。

1660年君主政体在英国复辟，促进了由合唱、独唱和乐队演出的节庆题材大型作品的创作，供王室诞辰、国王返回伦敦等盛典或国家重大活动以及节假日之用。例子有珀塞尔的颂歌，特别是作于1692年的壮丽的《圣塞西利亚节颂歌》。这些作品都是亨德尔的英国清唱剧的直接先驱。

在巴罗克时代，旧的“严格”风格和新的“自由”风格之间的区分十分典型，这在17世纪晚期和18世纪初期的罗马天主教音乐中最最生动地表现出来。作曲家们不但创作完全用旧风格或完全用新风格的乐曲，也写作把二者融于一体的大型作品。数以百计的弥撒曲和其他宗教礼仪音乐采用帕莱斯特里那的风格，甚至出现了一些诸如模仿式弥撒曲和根据定旋律而作的弥撒曲之类过时的现象。这类作品常常包含卡农和其他玩弄高深对位技巧的手法，由人声无伴奏演唱，或则伴奏乐器只重叠人声声部。与此同时，某些教会作曲家迫不及待地接受了独唱、通奏低音以及由多重合唱队和几组独唱加乐器协同表演等等新的音乐手法。蒙泰威尔第、卡里西米和许茨以及另外一些人的作品是吸收这些新手法的典范。

教堂音乐(包括用旧手法和协奏手法的)的一个最繁荣的中心是博洛尼亚及其圣彼得罗尼奥大教堂。1657—1674年曾在该堂任乐正的毛里齐奥·卡扎蒂(约1620—1677)在1641—1678年间出版了约50本宗教声乐集。一方面是1670年的《无伴奏弥撒曲》采用略为现代化的“古风格”，另一方面，作于同一年的《四声部圣母尊主颂》却采用新风格的华丽二重唱和旧风格的合唱交替的做法。在他的另外几首作品中，独唱与合唱的关系犹如后来的器乐协奏曲中主奏部与协奏部的关系，换言之，一小组独唱者由整个合唱队协唱。

1674年接任博洛尼亚乐正之职的乔瓦尼·保罗·科隆纳(1637—1695)走得更远，他不只是像惯常的那样用弦乐器来重叠人声声部，而是分配它们演奏独立声部。作于17世纪80年代中期的《Messa a nove voci concertata con stromenti》(《带器乐协奏的九声部弥撒曲》)⑧是庆祝圣彼得罗尼奥节的宏伟作品之一。像其他博洛尼亚作曲家的弥撒曲一样，它只由《慈悲经》和《荣耀经》组成，前面冠以一首序曲(Sinfonia)。大多数乐章，例如《荣耀经》的开端，采用两个合唱队和一组五声部的重奏。在《慈悲经》中，五个器乐声部以及九个人声声部都有单独的赋格主题进入。没有指定具体的乐器，但在这位守护神的节日聘用多至100位乐师和歌手却是屡见不鲜的事，包括一个大的弦乐组，外加小号和长号。

科隆纳的继任者贾科莫·安东尼奥·佩尔蒂(1661—1756)作于18世纪初的《协奏弥撒曲》中加了四支小号和二支圆号以增强弦乐组、二重合唱队和独唱者。

在德国南部的一些天主教中心——慕尼黑、萨尔茨堡以及特别是维也纳这个帝国圣堂的所在地——新老风格混而用之也是常事。1637—1740年间在那里掌权的四任皇帝不仅在经济上支持音乐，而且由于他们本人对音乐感兴趣，并实际参加作曲，从而进一步起到促进作用。用旧风格写的守旧的教堂音乐有一个较晚的著名例子，即约翰·约瑟夫·富克斯的《圣卡洛弥撒曲》⑨，又称《卡农弥撒曲》，1716年作于维也纳，其中每一乐章都建立在原始主题的复杂精美但却是严格卡农式的发展上。富克斯在一封“代题辞”的信中说他创作这首弥撒曲“旨在恢复古代音乐的趣味和庄严”。

采用新风格的德国南方教堂音乐把意大利和德国特点熔于一炉。弥撒



一位歌手在固定式管风琴伴奏下排练。雕刻系马丁·恩格尔布雷希特(1684—1765)所作。
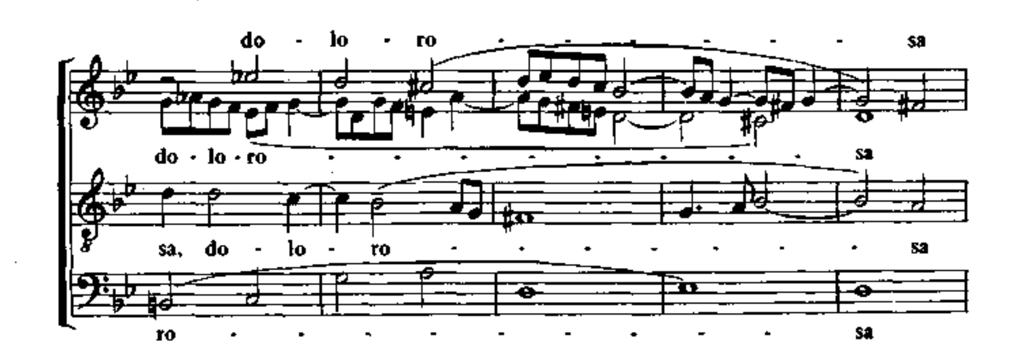
和其他宗教礼仪用的歌词都配以规模宏大的节庆音乐，合唱和独唱组的段落自由地搀和，由完整编制的乐队伴奏加以烘托，外加管弦乐前奏和利都奈罗段落。弥撒中《荣耀经》和《信经》的“阿门颂”配以特别精美的合唱。模进式重复成为一种显然是以大-小调体系为基准的常用结构手法。

维也纳的教堂音乐 在安东尼奥·卡尔达拉(1670—1736，可能是莱格伦齐的学生)的弥撒曲中，以合唱为主的乐章之内不仅有独唱或重唱的段落，而且还有独立完整的独唱咏叹调和二重唱，伴有协奏的乐器和管弦乐利都奈罗；这样一来，这些弥撒曲就好似包含了一系列单独的曲子，像歌剧那样，虽然仪礼乐曲从不采用歌剧宣叙调；完整的返始咏叹调虽有也用得极少。卡尔达拉是威尼斯人，1709—1715 年间在罗马任鲁斯波利亲王的音乐总监，不久后被任命为维也纳帝国宫廷副乐长。
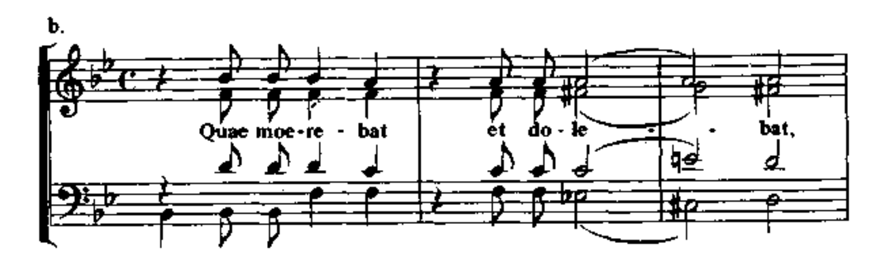
卡尔达拉的《圣母悼歌》(例 10-5)采用四声部唱诗班、弦乐器、二支长号、管风琴和通奏低音，表现为相当传统的模仿结构；但他又自由地运用旋律增减音程、减七和增五和弦以及变化音来表达那哀悼的中心思想，“〔耶稣的〕母亲哀伤不止……”。[10]

佩尔戈莱西与哈塞 18 世纪初这一特别能表示悲哀心情的变化音体系是由意大利北部的作曲家莱格伦齐和洛蒂以及特别是那不勒斯人斯卡拉蒂和年龄较小的乔瓦尼·巴蒂斯塔·佩尔戈莱西(1710—1736)创始的。佩

例 10-5 安东尼奥·卡尔达拉:《圣母悼歌》



b.



(歌词大意："悲伤的母亲站立〔十字架旁〕，涕泪滂沱，肝肠寸断。")

尔戈莱西的《圣母悼歌》只比卡尔达拉的晚写十年，却反映了 18 世纪许多意大利宗教音乐中那种纤巧的织体，极其协调的分句法和抒情感伤的音调。德国作家们用Empfindsamkeit（"多愁善感"）一词来描写这种风格，曾在意大利就读和寓居多年的德国作曲家约翰·阿道夫·哈塞(1699—1783)的音乐中这种风格也很突出，他的作品除百余部歌剧外还有许多清唱剧、弥撒曲和其他教会音乐。

清唱剧和经文歌　无论是否取自圣经题材，清唱剧都采用诗体台本，因而它不受仪礼音乐的传统限制的束缚，而更多的是供所谓圣乐音乐会演唱，并常在大斋节和剧院不开放的其他季节用以代替歌剧。虽然它们继续在祈祷室演出，但在罗马和其他地方也有在王公和红衣主教的宫殿以及学院和其他机构演唱的。大多数清唱剧都分成两部分，中间通常间以布道，在私家院宅中演出时两部分之间有时供应茶点。

在卡里西米以后，带合唱的拉丁文清唱剧基本上被废弃而代之以"通俗清唱剧"(Oratorio Volgare)即"意大利文清唱剧"。巴罗克时代所有意大利歌剧作曲家几乎都写清唱剧，这二者的音乐风格即使有差异通常也是微

乎其微。合唱在清唱剧中虽略有保留，但清唱剧音乐大多写成独唱和二重唱，像在歌剧中那样。这两种形式之间的紧密关系可从下述事实中看出：这一时期德国南部天主教中心的清唱剧大多像歌剧一样用意大利文台本，诸如贝内代托·马尔切洛(1686—1739)的《吉奥阿兹》(1726年在维也纳演出)和哈塞的《圣奥古斯丁的皈依》。后一部作品于1750年作于德累斯顿，是一部歌剧风格的清唱剧，有序曲、宣叙调、带花腔和华彩的返始咏叹调；合唱很短，无足轻重。

安德烈·莫加斯论意大利清唱剧，1639

还有一种音乐在法国根本不用的，因此值得单独加以讨论，它被称作"宣叙调风格"。我所听到的最佳作是在圣马尔切洛斯祈祷室听到的，那里有一个"圣十字架兄弟会"，由罗马最上层的王公组成，因此有权力调集意大利所有最最难得的人力物力。事实上，最优秀的音乐家竞相露面，最高明的作曲家渴望自己的作品有幸在那里演出，力求展示自己的全部才学。

这种令人赞赏陶醉的音乐只在大斋节每逢星期五从3时到6时才有。那教堂不如巴黎的皇家圣堂大；房间尽头有一架很大的圣坛屏和一架小型管风琴，声音恬美，能很好地与人声配合。教堂两侧另有二条小的柱廊，几位最优秀的器乐师就安排在那里。通常人声以咏唱诗篇开始(用经文歌方式)，然后全部乐器齐鸣，谐美动听。接着人声以宗教剧形式唱《圣经》中的一则故事(例如苏珊娜、犹滴和赦罗菲乃、大卫和歌利亚的故事)。每一位歌手代表故事中的一位人物并完美表现出歌词的感染力。然后又由一位最著名的牧师讲道。讲道结束后，唱诗班吟诵这一天的福音，诸如善良的撒马利亚人、坎南、拉撒路、抹大拉的历史以及耶稣受难等。歌手们十分得体地模仿布道师提到的不同人物。这种宣叙调音乐我无论怎么赞扬都不会过分，你必须亲自到场聆听，才能品出它的价值。

摘自莫加斯《就意大利音乐情调而作的不同寻常的答复，1639年10月1日作于罗马》，欧内斯特·托万南（安托万·欧内斯特·罗凯特的笔名）编辑，见《莫加斯传》（巴黎，1865），帕利斯卡英译。

法国教堂音乐 像法国歌剧一样，法国教堂音乐的发展方式与意大利和德国南部的圣乐有所不同。卡里西米的学生马克-安托万·夏庞蒂埃将拉丁文清唱剧引进法国，其风格兼有意大利和法国要素。在他的34部这一体裁的作品中，合唱（往往是二重合唱）常常起着重要作用。夏庞蒂埃喜欢戏剧性对比，并力求把台本中的细节处理得异常生动。在路易十四的皇家圣堂，圣经唱词的经文歌是官方作曲家创作的主要体裁。现存有许多17世纪晚期为独唱加通奏低音而作的经文歌（大多用当时流行的世俗康塔塔风格）以及吕利、夏庞蒂埃和亨利·迪蒙（1610—1684）所作的更为精美的经文歌和供独唱、二重合唱和完整编制的乐队演出的类似作品——壮观的、偶尔是华丽的，但冗长而往往显得相当单调。这类作品被称为"大经文歌"(grands motets)，演出时调集的力量确实可说是蔚为壮观。1712年的皇家圣堂拥有88名歌手，另外还有弦乐、羽管键琴和管风琴、三支双簧管、二支横笛、一支大管、二支蛇形大号、维奥拉达甘巴琴、小提琴、双颈琉特琴、双簧弯管和短双颈琉特琴。大经文歌是多段体乐曲，由前奏曲、独唱、重唱和合唱组成。其典型特征为：隐含着比例关系的二拍子和三拍子的转换。

路易十四宫廷中得宠的圣乐作曲家是米歇尔·里夏尔·德·拉朗德（1657—1726），所作70余首经文歌显示出他精通五花八门的手法：音节式宣叙调、气势磅薄的主调音乐合唱、二重赋格、绚丽的歌剧式咏叹调和二重唱、色彩浓艳的不协和（这是为了表情的目的）和弦以及出人意表的织体与情绪的对比。这一领域的另一位杰出人物是弗朗索瓦·库普兰（1688—1733）。他根据复活节前一周的早课经和赞美经所作的供一个或两个独唱声部加上简朴的协奏风格的伴奏演出的《熄灯礼拜演习曲》（1714）是一些独特感人的作品。

英国圣公会教堂音乐 帝制复辟后英国圣公会教堂音乐的主要形式与

该世纪早期相同，即赞美歌与礼拜乐。在为数颇多的英国教堂音乐作曲家中最出类拔萃的是约翰·布洛和亨利·珀塞尔。由于查理二世对独唱和乐队伴奏的偏爱，许多“领唱赞美歌”(Verse anthem)问世，例如佩勒姆·汉弗莱(1647—1674)的《天帝请听》(NAWM88)：

NAWM88 佩勒姆·汉弗莱：领唱赞美歌《天帝请听》

这首领唱赞美歌兼收并蓄强烈英国风味的和声与来自欧洲大陆的影响(汉弗莱曾于1664—1667年在法国和意大利逗留三年)。独唱的线条用的是法国式格律宣叙调，属于极其华丽的风格，充满长吁短叹的倚音和凄清悲凉的变化音。另外还表现出英国人对增、减音程的偏好，在旋律、交错关系与和声中加以应用。结果形成浓郁而富于表情的风格。

为加冕典礼而作的赞美歌当然是特别复杂精美的，例如珀塞尔的《我的心在吟诗赋曲》[11]或布洛那首华丽的加冕赞美歌[12]。英国王政复辟时期的领唱赞美歌作曲家中，为了猎取招徕力而陷入浅薄琐碎之境者为数不少。倒是那些只有合唱而没有独唱的不太矫饰的“大教堂赞美歌”(即“完全赞美歌”)的音乐始终保持着比较均匀的优秀水平。珀塞尔较早期的四声部作品《主啊，您知道我们内心的秘密》[13]便是一个美妙的例子。珀塞尔的某些最佳圣乐可见之于他为非礼仪唱词所配写的音乐中，那都是一些为一个或几个独唱声部写的作品，通常为狂想曲般的咏叙调风格，带有通奏低音的伴奏，显然是供私宅做祈祷时所用。

路德派教堂音乐 1650—1750年期间是路德派音乐的黄金时期。30年战争的灾害之后，德国路德派地区内的教堂设施很快得到恢复。教会内部两种互相冲突的倾向影响了音乐创作。东正教会坚持约定俗成的教条和公众的有组织的礼拜方式，赞成在礼拜仪式中采用所有可能弄到的合唱音乐与器乐手法。与东正教背道而驰的是流传很广的所谓虔诚派运动，它强调各个信仰者的自由，不相信礼拜中的繁文缛礼和高雅艺术，而宁取能表达个人虔诚感情的比较简单的音乐。

众赞歌　众赞歌(即会众同唱的赞美诗)是所有路德派作曲家共有的音乐遗产，它可追溯到宗教改革的最早期。保罗·格哈特(1607—1676)作于17世纪中叶前不久的一些赞美诗为众赞歌的阵容增色不少。他的很多歌词都由柏林的约翰·克吕格(1598—1662)谱成音乐。克吕格于1647年编辑出版《以歌曲表达虔诚》曲集，成为17世纪后半叶最有影响的路德教派歌曲集。《以歌曲表达虔诚》以及其后许多曲集中的歌曲，包括1704年的那本重要的弗赖林豪逊曲集，原来都不是供会众歌唱所用，而是供家庭中用的；这些新的旋律直到18世纪才逐渐收入官方的赞美诗集。同时，会众在管风琴伴奏下咏唱众赞歌的活动不断发展，因而促进了康兴纳风格的配乐；在这种配乐中，从前的节拍不规则逐渐平整成相等音符的均匀进行，每一乐句结尾处都有一个延长号，总之，就是J.S.巴赫的作品中所常见的那种众赞歌配乐。

17世纪后半叶礼拜歌曲产量大增，但唱词与音乐的质量却普遍下降。许多虔诚派的唱词用极其强烈的感情语言表现出自我中心的感伤的宗教态度；而为了赋予音乐以朴素的民歌特色，往往只是创作出一些平庸之作。直到1700年以后对立的虔诚派和东正教派才得以联合起来而各受其益。与此同时，在一些东正教的活动中心，由于环境有利于保持高的艺术水准，又具有足够的物质资源，因而发生了一些重大的进展。
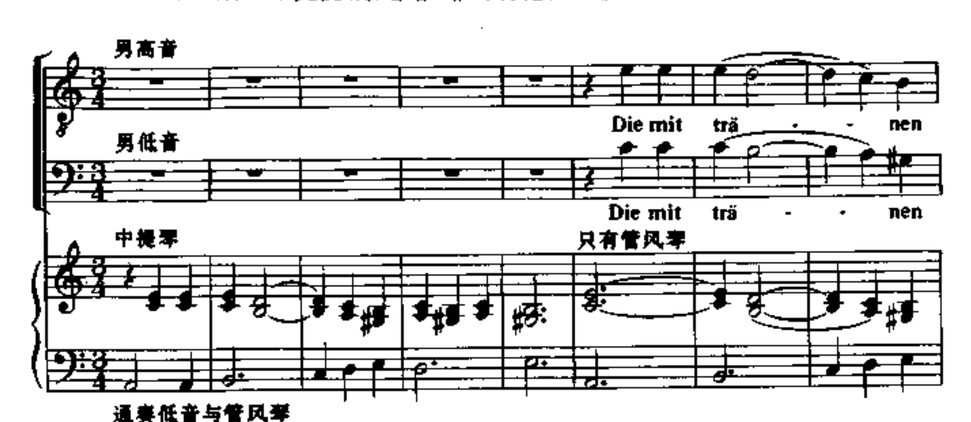
这些进展涉及三个不同的音乐和唱词因素：采用圣经唱词的协唱式合唱，如沙因、沙伊特、许茨以及17世纪早、中期的其他作曲家在德国所创立的那种；采用分节歌式非圣经歌词的独唱咏叹调；众赞歌，有它自己的歌词，曲调作为定旋律，可用各种方式处理。这几种因素可以形成三种协唱圣乐：1)只包含咏叹调或是由咏叹调和合唱以协唱手法组成；2)只有众赞歌，也是用协唱手法；3)既有众赞歌，又有咏叹调，前者或用单纯的和声配乐或用协唱手法。这些组合虽然常常称为康塔塔，但更恰当地说应该称为协唱圣乐。
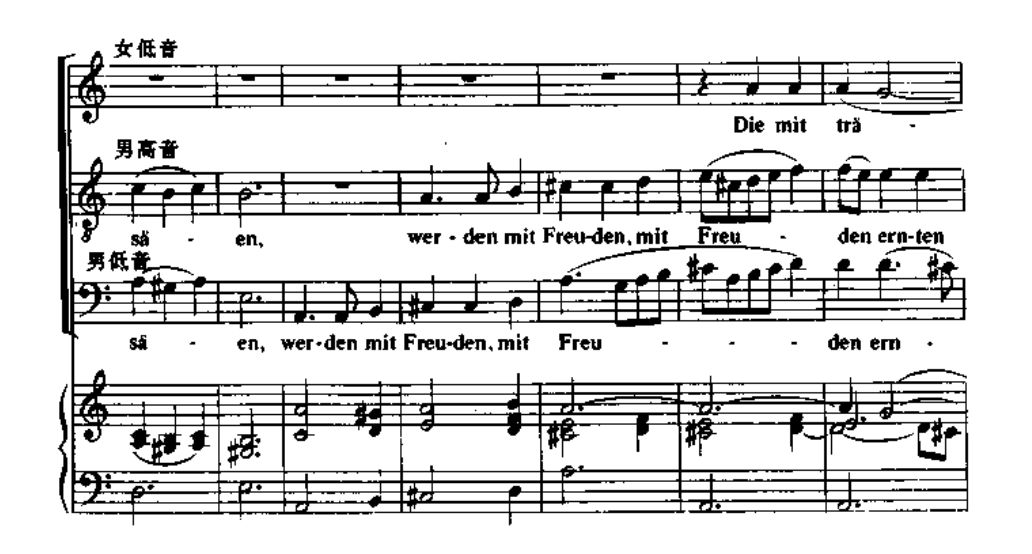
协唱的教堂音乐　许茨风格的供合唱、独唱与乐队表演而与众赞歌旋律无关的协唱音乐可以他的学生、汉堡管风琴家马蒂亚斯·韦克曼(1619—1674)一部大型作品中的合唱曲《在泪水中播种的人们》为例。韦克曼处理“在泪水中播种的必将在欢乐中收获”一句时将两个对比的乐思并置
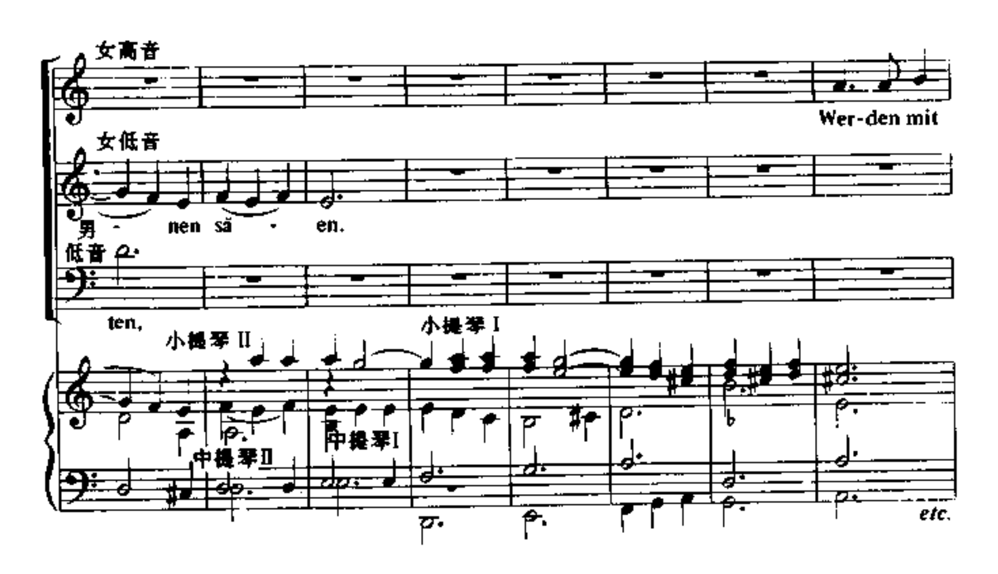
于同一个节拍布局中，第一乐思用留音与不协和音而表达为涕泪纵横，第二乐思则用附点节奏和上行的华丽线条而表达为欢欣雀跃(见例 10-6)⑭。

协唱风格的另一个例子(但系供较小表演组合演出)是吕贝克的弗朗兹·通德(1614—1667)为独唱、弦乐器和通奏低音而作的众赞歌《醒来吧》的配乐。这里的众赞歌以简单的弦乐伴奏衬托，只在终止处略加润色，而伴奏则因模仿上行的三和弦动机而显得十分突出(见例 10-7)⑮。

例 10-6　马蒂亚斯·韦克曼：康塔塔《耶稣将把囚犯救在锡安山》中的合唱
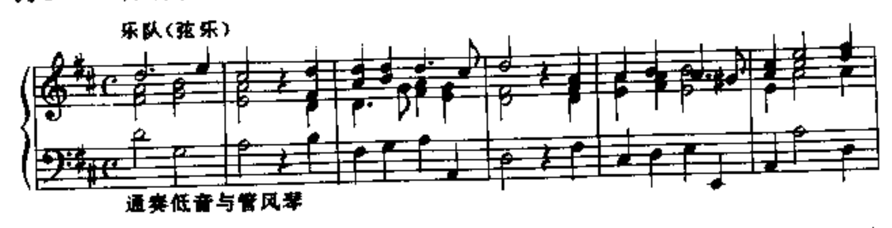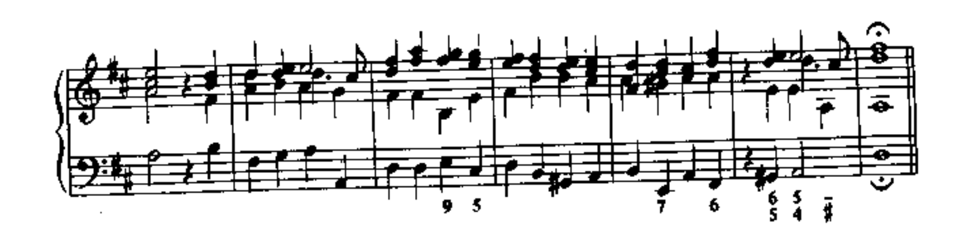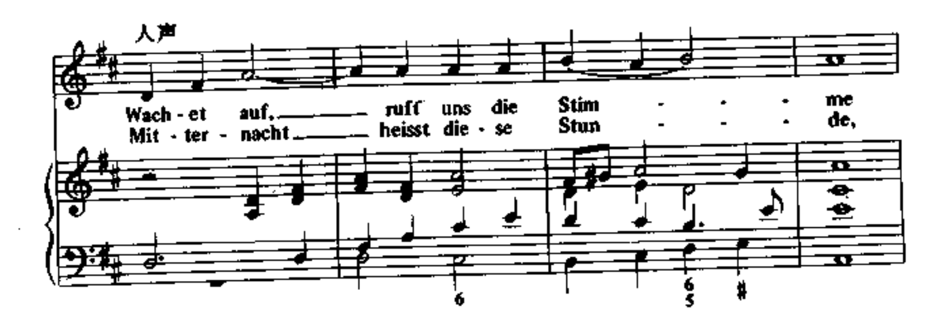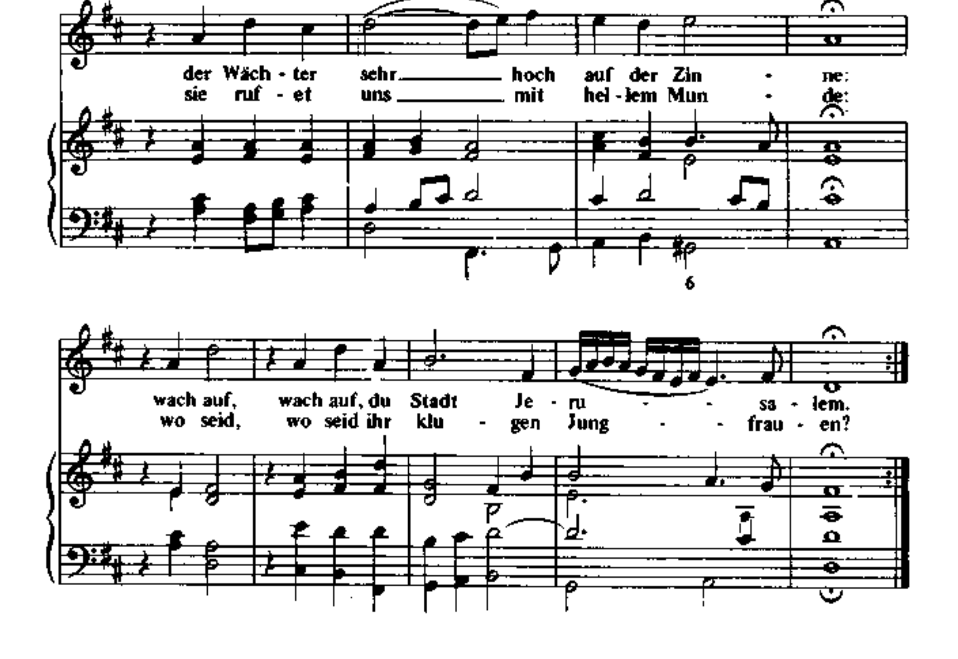






（歌词大意："在泪水中播种的必将在欢乐中收获"。）

例 10-7　弗朗兹·通德：众赞歌《醒来吧》
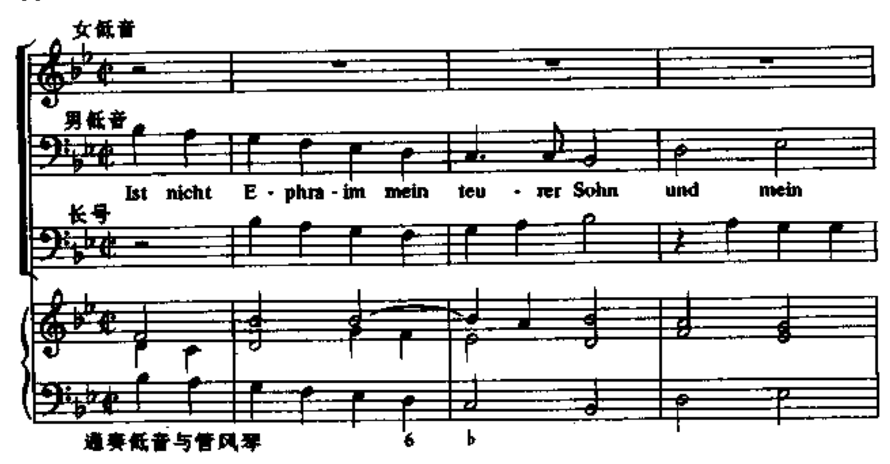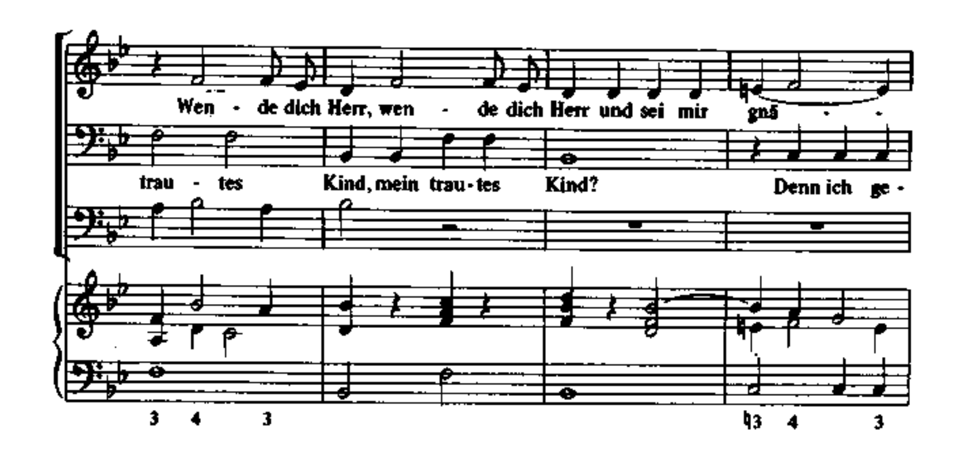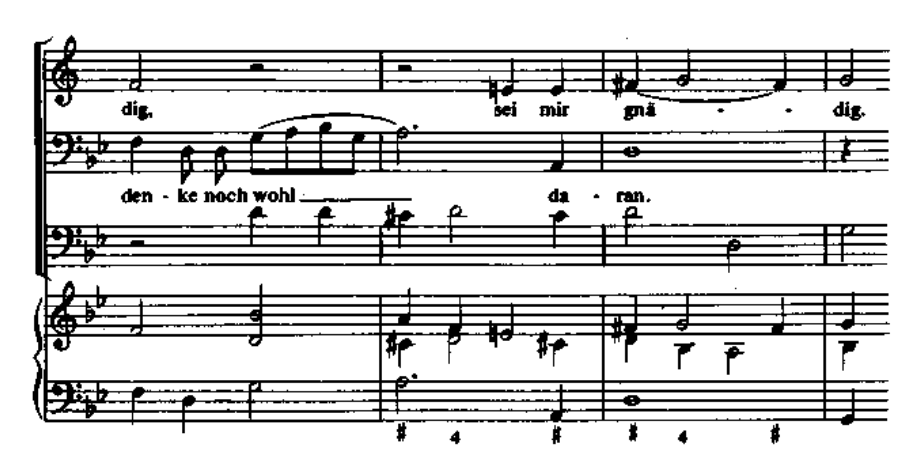








（歌词大意："醒来吧！一个声音在呼唤我们，那是高高塔楼上守夜人的声音；醒来吧，您耶路撒冷城！现在正是午夜，它用清澈的声音呼唤我们：汝侪何在，聪明的少女?"）

情绪上更着重于抒发个人感情并表现出某种虔诚派情趣的是安德烈亚斯·哈默施米特发表于1645年的《上帝和一个虔信的灵魂之间的对话》(例10-8)⑯。这部作品的非凡之处在于男高音音区中长号助奏的巧妙运用。

例10-8　安德烈亚斯·哈默施米特：对话《主啊，请回转》







（歌词大意：女低音：主啊，请回转，对我慈悲为怀。
男低音：埃甫雷姆不是我的爱子，我钟爱的孩子吗？因为我清楚地记得（我对他说过的话）。）

通德的女婿、也是他在吕贝克的继任者迪特里希·布克斯特胡德（约1637—1707）比较喜欢自由的协唱手法，不过他也写众赞歌变奏曲，即把众赞歌的每一节依次作为基础由人声和乐器加以展开。他的《醒来吧》⑰就是这样写的：由众赞歌旋律的前两个乐句演化成一首节庆气氛的短小前奏曲或序曲。众赞歌的第一节由女高音和乐队（弦乐器、大管、通奏低音）演出，$\frac{3}{2}$与$\frac{4}{4}$拍子，每一乐句在人声部分中略加装饰，声乐乐句以简短的管弦乐间奏加以分隔，而整段音乐则通过重复众赞歌曲调的后半部分而大大扩展。第二节供男低音加乐队演出，处理手法与第一节类似，只是用了轻快的$\frac{3}{4}$

节奏。第三节供两个女高音和一个男低音演唱，用 $\frac{4}{4}$ 和 $\frac{3}{2}$ 拍子，比较密集紧凑：几个众赞歌乐句上的短小模仿点子在结束处扩大为一个嘹亮的高潮。所有乐章采用同一调性D大调，因而对比主要是通过织体和节奏的变化而做到的。

布克斯特胡德的教堂音乐大多是为“晚间音乐崇拜”而作，这是吕贝克地区在基督降临节期间教堂下午礼拜之后的一种公开音乐会，表现为一些相当长的、花式繁多而带有戏剧性的活动，在音乐上颇像一部组织松散的清唱剧，熔宣叙调、分节咏叹调、众赞歌配乐和复调合唱以及管风琴与管弦乐队音乐于一炉。晚间音乐崇拜吸引了德国全国各地的音乐家；J.S.巴赫于 1705 年秋曾前往聆听。

巴罗克时代司空见惯的变奏形式常常应用于 17 世纪晚期以众赞歌为基础的协唱式乐曲中。如果不用众赞歌旋律，作曲家便可放手采用更加灵活的安排，使短小的独唱咏叙调段落与重唱和合唱部分交替出现。至该世纪末形成了一种比较标准化的协唱式教堂音乐模式，由一首经文歌式的开始合唱(歌词为圣经经文)、一个或几个独唱乐章(咏叹调或咏叙调)和最后的一节众赞歌合唱配乐组成。约翰·帕赫贝尔(1653—1706)的声乐作品大量运用没有众赞歌的协唱手法自由写作；帕赫贝尔是当时在纽伦堡或附近一带从事创作的为数可观的作曲家中最著名的一人。像德国南方许多作曲家一样(在那里威尼斯的影响一直很大)，帕赫贝尔常为二重合唱队写作。

路德教派的教堂音乐并非都用德文歌词。各地用法不一，不过在大多数地区仍有一部分礼拜仪式用拉丁文演唱。因此这一时期有许多作曲家为圣母尊主颂、感恩赞和其他标准拉丁文经文(包括弥撒，它通常用路德教派的短小形式，即只有《慈悲经》和《荣耀经》)配乐，还有经文歌，既有拉丁文的，也有德文的。

路德教派教堂康塔塔 1700 年，汉堡的埃德曼·诺伊迈斯特(1671—1756，东正教神学家，但又是一位具有明显虔诚派倾向的诗人)开始引用一种新的宗教诗歌来配乐，并用意大利文术语而称之为“康塔塔”(见花边插段)。直到 17 世纪末，路德派乐曲的歌词主要都是采用圣经或教堂礼仪的经文，外加一些取自众赞歌或模仿众赞歌的诗句。诺伊迈斯特增加

了一些阐述所读经文选段内容的诗节，通过主观的虔诚反思使崇拜者领悟其意义。所增加的诗体唱词是为创作咏叙调或咏叹调用的，后者通常用返始形式，常常带有一首序引性的宣叙调。诺伊迈斯特及其模仿者们鼓励作曲家充份发挥想象力，因而把诗歌写成所谓的牧歌风格，也就是说，写成一些长短不一、韵脚不齐的诗行；巴赫的许多康塔塔唱词和《马太受难曲》中的咏叹调就是这种牧歌风格。诺伊迈斯特(以及其后几位18世纪初路德派诗人)创作了一些康塔塔套曲，旨在供整个教会年中各个节期所用。

这种新品种康塔塔受到普遍欢迎，对路德派教堂音乐来说是至关重要的。它的歌词的谋篇布局调和了东正教派和虔诚教派的倾向，使得客观的与主观的、形式的与感情的因素完满地交融在一起；而它的音乐的部署格局则吸收过去所有伟大的传统——众赞歌、独唱歌曲、协唱风格，并在这些传统之外还增加了歌剧宣叙调与咏叹调的富有戏剧魅力的因素。严格地说，“康塔塔”这一名称只适用于以上所介绍的这种类型的乐曲；17世纪和18世纪初德国路德教派地区的协唱式教堂乐曲没有特定的名称，虽然在各种场合中曾分别采用过Kantate(康塔塔)、Konzert(协唱曲)、Geistliches Konzert(宗教协唱曲)、甚至简单的die Musik(音乐)等术语。

埃德曼·诺伊迈斯特论圣乐康塔塔，1704

如果我可以直截了当地表明自己观点的话，康塔塔只是从歌剧中取出的一首由宣叙调风格和咏叹调组合而成的曲子。你只要理解这两种风格的要求，便会发现这种歌曲体裁不难对付。同样的，让我就这两种曲体各说上几句，供初学作诗的人参考。宣叙调的歌词应选用抑扬格；词句越短，作曲就越顺手越方便，虽然在表达感情的句子中可以适当而富于表情地偶尔插入一、两句扬抑格——也可以是扬抑抑格——的诗行。

至于说到咏叹调，主要由两个诗节(难得用三个)组成，而且总是蕴含某种感情或道德真谛或什么特殊的内容。你必须按照自己的所好来选择一种适当的体裁。在咏叹调中，所谓的capo(即其开始部分)可在

其结尾处完整地加以重复，这样做在音乐上是完全合宜的。

摘自诺伊迈斯特《宗教康塔塔作为一种教堂音乐》(1704)，引文见克里格尔所编《21首精选教堂乐曲》，DdT 52/53(莱比锡，1916)，帕利斯卡英译。

虽然J.S.巴赫是最杰出的教堂康塔塔大师，但是，确定了康塔塔形式的却是几位比他早的作曲家：魏森费尔斯的约翰·菲利普·克里格尔(1649—1725，也创作歌剧)、约翰·库瑙(1660—1722，巴赫在莱比锡的前任)和哈雷的弗里德里希·威廉·扎豪(1663—1712)。扎豪的康塔塔采用多种多样的形式[13]：宣叙调和返始咏叹调同合唱互相搀合，合唱有时采用众赞歌旋律。无论是独唱还是合唱，都是音响华丽、节奏雄劲；乐器以协奏形式为主。他的作品清清楚楚地直指巴赫的康塔塔。

在巴赫的许多同时代人的圣乐作品中，康塔塔是居于首位的，例如达姆施达特的克里斯托夫·格劳普纳(1683—1760)、汉堡的约翰·马特松(1681—1764，也创作受难曲和清唱剧，而且还是一位重要的学者和论文作者)和格奥尔格·菲利普·泰勒曼(1681—1767，曾在莱比锡、爱森纳赫、法兰克福和汉堡工作)。

在巴赫时代，泰勒曼和亨德尔被一致公认为活着的最伟大作曲家；泰勒曼因为所发表的作品(包括1725—1726、1731—1732、1744和1748年出版的一年一套共四整套康塔塔)更是影响深远。他的创作数量浩瀚，包括约30部歌剧、12套康塔塔(共康塔塔千余首)、46首受难曲以及大量清唱剧和其他教堂乐曲，还有数百首序曲、协奏曲、室内乐曲。他以生动诠释歌词的形象和感情而著称。约翰·阿道夫·沙伊贝(1708—1776)曾批评巴赫过于追求技巧、过份地把内声部精雕细琢，他认为泰勒曼的优美音调、直截了当的和声和比较简单的伴奏来得更加自然，更有感染力。

受难曲 在路德教派的德国，比清唱剧更为重要的是historia(历史曲)，这是一种以某一圣经故事(例如圣诞节或复活节的故事)为依据的配乐，其中最重要的品种是受难曲。把福音书所述关于基督受难和死亡的经

过用素歌形式谱成音乐，是自中世纪初就已经有的。约在12世纪以后，人们往往用半戏剧化的形式来吟诵这些故事，由一位牧师咏唱叙述部分，另一牧师咏唱基督的话，第三人唱群众的话，即众唱段(turba)，三者全都在音域和速度上有恰当的对比。至15世纪晚期以后，作曲家以经文歌风格把众唱段谱成复调音乐以与素歌的独唱部分形成对比；这种配乐被称为“戏剧受难曲”。约翰·沃尔特作于1550年的《马太受难曲》采用德文歌词，使戏剧受难曲能为路德教派所用；其后许多路德教派作曲家起而效之，其中包括海因里希·许茨。不过，常见的做法是把整部唱词谱成一组复调经文歌——经文歌受难曲。约自15世纪中叶开始就有各派天主教作曲家谱写经文歌受难曲；最著名的路德教派经文歌受难曲出自布尔克的约阿希姆(1568)、莱昂哈德·勒希纳(1594)和克里斯托夫·德曼蒂乌斯(1631)之手。

在17世纪晚期，协唱手法的兴起引出一种新的受难曲，它近似清唱剧的形式，因而被称作“清唱剧受难曲”；这种配乐采用宣叙调、咏叹调、重唱、合唱和器乐曲，它们全都像在歌剧中那样可用之于表演戏剧。许茨的《临终七言》是这类音乐处理的一次较早的探索，虽然它的唱词是由四福音书中的素材综合而得，而不像受难曲中所惯用的那样只取自一篇福音书。

17世纪后半叶，福音书的唱词有所扩展：首先是增加了对故事中一些事件的思考，用韵文表达，在适当的地方插进去，音乐通常谱成独唱咏叹调，有时前面加一首宣叙调；其次是增加几首在传统上与受难曲的故事相关的众赞歌，通常由唱诗班或会众咏唱。17世纪末最著名的受难曲配乐是约翰·塞巴斯蒂安尼(1622—1683)和约翰·泰勒(1646—1724)所作的两首(分别作于1672与1673年)。前者用宣叙调和合唱表述马太福音中的记叙，中间插入几首管弦乐间奏并缀以一些独唱众赞歌。泰勒的受难曲也是以马太福音为依据，形式与前曲相似，只是处理上略为华丽。不用众赞歌，而是缀以几首分节歌曲。两首作品都按照惯例各有简短的序引合唱与结束合唱。

18世纪初，在虔诚派的影响下，一种新的受难曲唱词在胡诺德-梅南特斯的《奄奄一息的流血的耶稣》(1704)中出现，那就是迎合当时的趣味将圣经中的叙述加上赤裸裸而写实的细节和扭曲的象征性诠释，自由地进行改编。与此在风格特色上异曲同工的是B.H.布罗克斯那首受人喜爱的受难曲唱词(1712)，凯泽、泰勒曼、亨德尔、马特松以及其他约15位18世纪作

曲家曾先后为它谱曲。甚至J.S.巴赫也在其《约翰受难曲》中把它用作几首咏叹调的唱词。

---

① 编入GMB,No.227。

② 编入GMB No.223。全剧收在《加兰丛书》第8卷中，该咏叹调见第4页。

③ 编入GMB,No.231。

④ 编入HAM第二卷，No.241。

⑤ 编入HAM第二卷，No.244。

⑥ 整首咏叹调见GMB No.270。

⑦ 这部歌剧中的咏叹调由H.奥斯特霍夫编辑收入《德国音乐遗产》丛书第二套《石勒苏益格-荷尔斯泰因和汉撒同盟邑诸地》，3(1938)。

⑧ 由安妮·施诺贝伦编辑，收入《巴罗克时期音乐新研究》第17卷(威斯康辛，麦迪逊，A-R版，1974)。

⑨ 由J.E.哈贝特和G.A.格洛斯纳编辑，收入DTOe I/1(1894)。

⑩ 整首作品由奥伊泽比乌斯·曼迪切夫斯基编辑，收入DTOe25。

⑪ 由H.E.伍尔德里奇和G.E.P.阿克赖特编辑，收入珀塞尔《作品集》17(伦敦，1907)。

⑫ 编入MB7。

⑬ 由安东尼·刘易斯和奈杰尔·福琼编辑，收入珀塞尔《作品集》29(1960)。

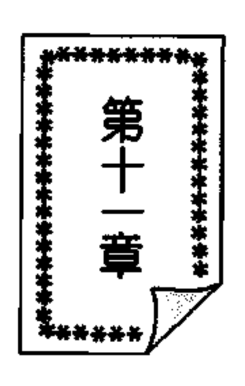
⑭ 整首协唱曲由马克斯·赛佛特编辑，收入DdT6(1900)。

⑮ 整首协唱曲由马克斯·赛佛特编辑，收入DdT3(1900)。

⑯ 这个对话由A.W.施米特编辑，收入DTO15(1901)。

⑰ 由戈特利布·哈姆斯和希尔马特·里德编辑，收入《迪特里希·布克斯特胡德作品集》6(汉堡，1935)。

⑱ 由马克斯·赛佛特编辑，收入《弗里德里希·威廉·扎豪作品全集》，DdT21-22(莱比锡，1905)。



晚期巴罗克的器乐

如果说在17世纪上半叶是体裁的意识指导着作曲家们，那么在下半叶则是作品选定的乐器强烈地支配着作曲家的创作想象力。新式管风琴、两个键盘的羽管键琴以及特别是提琴族所提供的可能性启发了新乐汇和新曲式结构。这些发展可以最好地分成两个论题加以研究：键盘音乐和重奏音乐。

与这两类分别相关的作品其主要类型为：

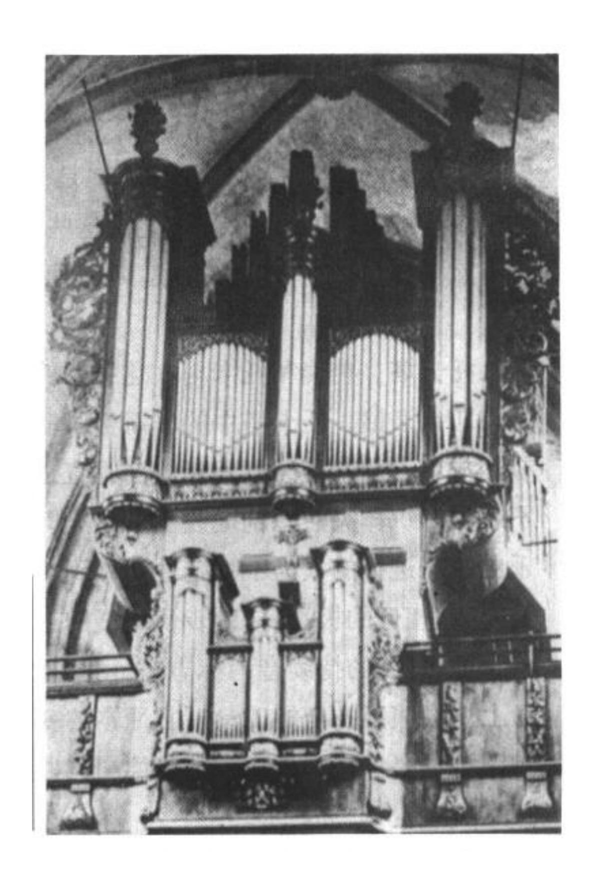
键盘音乐：托卡塔（前奏曲、幻想曲）和赋格曲；路德教派众赞歌或其他教仪素材（众赞歌前奏曲、短诗曲等）的改编曲；变奏曲；帕萨卡利亚舞曲和夏空舞曲；组曲；奏鸣曲（1700年后）。

重奏音乐：奏鸣曲（教堂奏鸣曲），辛孚尼亚及有关形式；组曲（室内奏鸣曲）及有关形式；协奏曲。

键　盘　音　乐

巴罗克管风琴　人们现在熟悉所谓的巴罗克管风琴，是由于许多现代管风琴仿造18世纪初期的，特别是戈特弗里德·西贝尔曼（1683—1753）的那些管风琴。他曾求学于法国和阿尔萨斯，像其他德国管风琴制作者一样，受到法国管风琴大联音栓和在法国用来弹独奏和对位线条的许多色彩鲜明的音栓的影响。德国管风琴制造者也仿效在安特卫普和阿姆斯特丹所造的高度发展的乐器，这样的乐器可以有变化繁多的音栓配合法，包括主音栓或哨管音栓、混合音栓（在其中上方泛音与基础音一起响出以增添色

此管风琴系安德烈阿斯·西贝尔曼(1678—1734)于1708—1710年建造在马尔穆蒂尼(阿尔萨斯)的修道院教堂内，其子约翰·安德烈阿斯于1746年加以扩建。前景为伴唱键盘，隐蔽的操作台上方是大键盘。高大的管供踏板用。



彩)和簧管音栓。荷兰管风琴的结构原理是把管分成几个 werke(机械装置)。它们像单独的管风琴一样，各有一套具有一定特性和功能的管，它们是：Brustwerk(胸前机械装置，在演奏者前方)、Hauptwerk(主要机械装置，即大键盘，在演奏者的直接上方)、Obewerk(上方机械装置，即强弱声键盘)、Rückposifiv(伴唱键盘，在演奏者身后)和踏板键盘(通常被对称地放在大键盘的中央和两侧)。只有那些最大的德国管风琴才有这全套键盘，大多数管风琴不配置伴唱键盘。这些键盘所可能具有的丰富结合要求很强的风压力，比轻柔的意大利管风琴所习惯要求的大。但这样的风压力只不过是19和20世纪的一些大管风琴所用的风压力的一小部分。

17世纪末18世纪初管风琴音乐在德国进入黄金时代。在北部，斯韦林克和沙伊特在17世纪初所树立的传统得到继承，主要人物是吕讷堡的格奥尔格·伯姆(1661—1733)和吕贝克的布克斯特胡德。在撒克森和图林根(巴赫地区)有一个中部小组，它包括扎豪和库瑙以及埃森纳赫的约翰·

克里斯托弗·巴赫(1642—1703)。最引人注目的德国管风琴作曲家是纽伦堡的约翰·帕赫贝尔。

供新教教堂中演出的乐曲大多是一项活动(如读经、唱赞美诗或主要的音乐表演)的前奏。在德国北部这些前奏往往采用托卡塔或前奏曲(其中含有赋格或以赋格为其高潮段落)和管风琴众赞歌的形式。

托卡塔 前奏和托卡塔在这种条件下发展成为大型作品，它们模仿扩展的即兴表演。托卡塔中的非赋格段落常用的手法有：不规则节奏或自由节奏与十六分音符的不停顿的前驱直进形成对比；故意使乐句轮廓不清或不规则；织体突然急剧地改变。但是即兴的效果大多仍保留着，这是借助乐曲和声进行的人为不肯定性而做到的：亦即借助快速而反复无常的方向改变或(相反的极端)借助步伐缓慢的进行，其中带有和声稳定的连绵长音(通常以延续的持续音为标志)。由于把托卡塔变成在键盘上和管风琴脚键盘上炫耀演奏技巧的工具，它原本的变化无常的奔放性格得到加强；演奏脚键盘时要求华丽技巧；这是德国作曲家有别于当时其他管风琴作曲家的特点。

作曲家们很早就开始把起迄分明的模仿对位段落纳入他们的托卡塔中，这些段落与全曲中占优势的狂想姿态适成对比。这样的对比段落在长的托卡塔中尤为需要。赋格就是从这类段落中脱颖而出的，作曲家开始把它构思为紧跟在托卡塔正身之后的一首单独乐曲。例如布克斯特胡德的托卡塔是由一些自由风格的段落组成，它们与同样长短或较长的模仿对位段落有规律地轮流出现。这些托卡塔具有绝妙的进行感和高潮感，音型千变万化；并且充分利用管风琴乐汇的特性。开始段总是用自由即兴风格，结束在一个结实的终止式上；接着是一段赋格，它所依据的主题具有突出的旋律轮廓和鲜明的节奏，以对位手法充分展开；最后它逐渐溶入到第二托卡塔段落(它比第一托卡塔短)中去，然后又导至一个终止式。乐曲可以在此结束；但布克斯特胡德照例继续进行到第二赋格，有时甚至是第三赋格，其间有简短的间奏，结尾是托卡塔风格的高潮段落。如有几段赋格的话，在大多数情况下其主题都是一个基本乐思的变体(见例 11-1)。这样把变奏手法用到赋格主题上，与在斯韦林克和沙伊特的键盘幻想曲、弗雷斯科巴尔迪和韦克曼的变奏坎佐纳和弗罗贝格尔的托卡塔中异曲同工。

NAWM97　迪特里希·布克斯特胡德，E大调前奏曲，Bux WV141
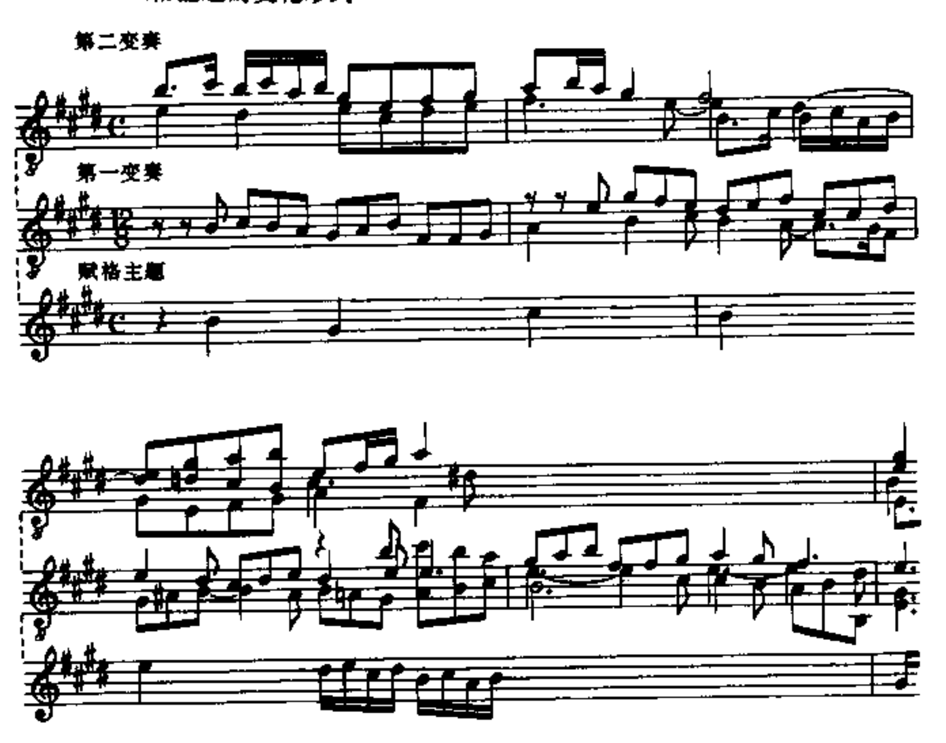
这一首托卡塔像布克斯特胡德的大多数托卡塔一样，在手稿上仅仅标明为“前奏曲”；它共有四个赋格式段落，每段前都有自由的音型式绪论或过渡。最长的自由段是第一段，中间的几段是过渡性的。乐曲以右手中的三小节华彩开始，它是第一个E大调和弦前的宏伟的上拍，E大调和弦则是其后的八小节和声探索的目标。第一段赋格的主题见例11-1，这段赋格有两个完整的四声部呈示部，四声部按照布克斯特胡德所喜爱的顺序排列：女高音、女低音、男高音、男低音，在根据主题尾部所构成的转至属调的插部之后，还有一个进一步的不完整的呈示部。接下来的自由段落充满华丽的跑句，把音高带至全曲的最高点，这段的特点是持续音部分有两个“长颤音”(谱上如此标明)。第二赋格式段落的速度标记为急板，它在主题两次进入之后就裂变为一个短小音型的模仿；又借助简短的悬而不决的过渡段而重新确定了一段采用$\frac{12}{8}$吉格拍子、没有持续音的不正规的三声部赋格的主和弦，这段赋格，如例11-1所示，是基于一个源自第一赋格的主题而写成的。过渡性的柔板段落导至例11-1中标有“第二变奏”字样的那个主题的最后一次相当正规的呈示。这首曲子的曲式可以概括如下：

小节1	13	47	60	75	87	91	110
$\frac{4}{4}$				$\frac{12}{8}$	$\frac{4}{4}$		
自由段	赋格	自由段	赋格式音型化段落	赋格式段落	过渡段	赋格+尾声	

如上所述的键盘曲在17世纪叫做“托卡塔”、“前奏曲”(prelude, praeludium, preambulum)或一些相仿的名称，即使它们含有赋格式段落。在键盘音乐中把两个对比乐章(一个自由风格或主调音乐风格的前奏与一个对位风格的赋格)简单地配对的做法到18世纪才见到。被后世编辑

者称为“前奏与赋格”的17世纪作品大多表现出与较简单的布克斯特胡德类型托卡塔(亦即中间有一个相对长的赋格式段落的托卡塔)之间的关系。

例11-1 迪特里希·布克斯特胡德,E大调前奏曲(Bux WV141)中的一个赋格主题的变化形式



赋格 赋格可以是独立乐曲,也可以是前奏曲中的段落。到17世纪末,赋格几乎已完全取代了从前的利切卡尔。与利切卡尔主题相比,赋格主题的旋律特性较鲜明,节奏较为活泼。和在利切卡尔中一样,各个声部是独立的,随着主题依次进入。在赋格中,这样的进入已定型为所谓的呈示部;主题(Subjeet)或主句(dux)通常用主调陈述,然后由所谓的答句(answer)或伴句(comes)用属调应答;其他声部中交替出现主题及答句。进一步的完全呈示或部分呈示之间往往被短小的插部(即任何声部中都听不到主题的经过句)断开,这些插部有时由稀疏织体或采用模进手法衬托出来。它们可供在最终返回原调之前转至其他调性之用。原调的返回往往由于应用如持续音、密接和应(主题的进入首尾叠置)和增值(如把主题的音符时值加倍)等不同手法而得到加强。

平均律 虽然前奏与赋格明显地是供教堂用的，但同时也是训练作曲和演奏的手段。J.K.F.菲舍尔(约 1665—1746)的用 19 个不同大小调写成的键盘前奏与赋格曲集《阿里阿德涅管风琴新曲》(1715)就是这类乐曲的结集。这既不是第一本用各种调性的曲集，所用的调性也不全。早在 1567 年琉特琴演奏家贾科莫·戈尔扎尼斯就把一套 24 首(每个大、小调各一首)成对的帕萨梅佐-萨尔塔雷洛结集成册；温琴佐·伽利莱伊遗留下一部也是供琉特琴演奏的作于 1584 的手稿，内有 12 首分别用各小调写成的古帕萨梅佐-罗马内斯卡-萨尔塔雷洛和 12 首分别用各大调写成的现代帕萨梅佐-罗马内斯卡-萨尔塔雷洛。琉特琴用于这样的套曲十分自然，因为它的"品"的分布法使一个八度有 12 个相等的半音。

键盘乐器演奏者不愿放弃八度不平均划分所可能产生的较柔美的不完全协和音程及更纯正的完全协和音程。15 世纪初的键盘乐曲作曲家将毕达哥拉斯调音法的纯五度和纯四度加以开拓，这种调音法的大三度大得听上去不舒服，小三度又过于小。15 世纪后期，五度和三度或三度和六度的同时响出变得普通时，键盘乐器演奏家开始把五度和四度的调音加以折衷以求得更好听的三度和六度。要做到这一点，人们爱用一种叫做中庸全音律(meantone temperament)的方式，其中的大三度比纯三度略大，五度则略小。然而中庸全音律会造成一种"狼音"，即极其粗厉的五度，通常是在 $C^\#$和 A^b 或 $G^\#$和 E^b之间。无论是用每一个可能的调性来弹奏，还是按照整个五度循环来转调，都不能得到平均的效果。平均律中的全部半音相等，所有的音程小于纯正音程然而听觉可以接受，应用平均律是早在 16 世纪就已提出，而在 17 和 18 世纪最终为许多键盘乐器演奏家、作曲家、管风琴制造者欣然接受的解决办法。

J.S.巴赫为他的第一套用全部 24 个调性写成的前奏与赋格所加的标题为《平均律曲集》(The Well- Tempered Clavier)(第一卷，1722)，这说明他当时想到的是平均律。从另一方面来说，有人指出"Well-tempered"一词可以表示好的即接近平均的律或真正平均的律。菲舍尔的那套前奏与赋格既然省略某几个调性，显然不是平均律。

众赞歌作品 托卡塔和前奏与赋格不依赖于声乐，而众赞歌和受众赞歌启迪而作的管风琴曲则在功能和题材上均与路德教派赞美诗曲目关连。

17世纪管风琴作曲家以下列几种基本方式应用众赞歌旋律：以和声式或对位式单独引用众赞歌旋律；把它用作变奏主题；用作幻想曲主题；用作装饰音和伴奏的旋律。

最简单的管风琴众赞歌基本上是和声配置加上伴奏声部中或多或少的对位活动。这些手法也许曾用在众赞歌演唱中，管风琴与会众轮流表演诗节，会众无伴奏齐唱。在对位方面更为精致的谱曲法与经文歌的相似，众赞歌的每句旋律用作模仿的一个主题。

众赞歌变奏曲有时也叫做众赞歌帕蒂塔。是一种把众赞歌曲调用作一套变奏的主题的管风琴曲，17世纪初在斯韦林克和沙伊特的作品中崭露头角，后世作曲家直至巴赫及其以后也继续创作这类乐曲，虽然在技巧上有所变化。斯韦林克倾向于把众赞歌作为以长音符写成的定旋律来陈述，其他声部则在每次呈示整个众赞歌时引用受到英国维吉那琴曲作曲家乐汇影响的各种不同的音型法作为背景。布克斯特胡德的《感谢上帝》就是这样一套基于一首众赞歌的变奏。

另一种处理法是把众赞歌旋律分成片段，形成动机，通过炫技性的手指功夫、回声、模仿对位、装饰音等等来加以发展，这样的乐曲恰如其份地被称为众赞歌幻想曲。沙伊特的严格对位风格幻想曲逐渐让位于赖因根、布克斯特胡德及其他德国北部作曲家的自由而喋喋不休式的作品。

NAWM 98　布克斯特胡德，《感谢上帝，吾主仁慈》

《感谢上帝，吾主仁慈》的配乐把众赞歌处理成定旋律，但是在各段变奏中众赞歌旋律出现在不同声部：在第一变奏中旋律在最高声部，在第二变奏中它作为脚键盘的中声部，在第三和最后的变奏中作为脚键盘的低声部。布克斯特胡德为众赞歌的每次陈述创作一个新的、高度个性化的主题，主题先用模仿，后通过自由对位来发展。

众赞歌前奏曲　众赞歌前奏曲这一术语往往用来泛指任何基于众赞歌旋律的管风琴曲，但此处则仅用于指一类相对短小的乐曲，其中的整个旋律只以即可辨认的形式出现一次。这种形式的众赞歌前奏曲直至17世纪中叶之后方才出现。正如其名称所示，这类乐曲最初可能是作为实用的宗

教礼仪音乐而产生的：管风琴师通奏一遍曲调（随意加上伴奏和装饰音）作为会众或唱诗班演唱众赞歌的前奏；后来，同这种总风格相似的乐曲被记写下来时就称作众赞歌前奏曲，不论它们是否用于原来的礼仪目的。这样一首乐曲就像是根据一首众赞歌写成的一段变奏。不言而喻，处理方式是多种多样的：(1)旋律的每一短句可以依次用作一段短小的赋格式展开部的主题，从而使全曲犹如一串小赋格曲。这一形式与众赞歌幻想曲明显相似，但风格上比较简练而始终如一。(2)在主要与帕赫贝尔有关的一种特殊类型的众赞歌前奏曲中，第一乐句得到相当扩展的赋格式处理，然后，这一乐句和随后的所有乐句依次出现，通常在最高声部，用长音符，而装饰音则相对较少；每次出现之前，它的典型旋律动机在其他声部中用短小的音符（亦即减值）作简短的先现性模仿式展开。有时开头的赋格式展开部分有所缩短，第一乐句的引进方式和随后的几个乐句一样。(3)数量更多的是旋律和伴奏的关系不很精确的众赞歌前奏曲，伴奏虽然仍借用众赞歌曲调中的许多动机，但处理要自由得多，从乐句到乐句变化更大；旋律通常是直接开始，没有任何绪言式模仿素材，但以富于想象力的、不落俗套的方式加以装饰；有时在最后的终止式上扩展成一个长长的花腔式乐句。创作这类主观而且往往高度诗意的众赞歌前奏曲的大师是布克斯特胡德和格奥尔格·伯姆。(4)最后，有些众赞歌前奏曲的旋律（通常是不加装饰音的）在一个或几个较低声部中由一个连绵的节奏型伴奏，这一节奏型在动机上与旋律本身无关。这种类型在17世纪并不常见，但在巴赫作品中往往可以看到。

天主教国家中的管风琴音乐　德国南部和意大利的管风琴演奏家不为北方的托卡塔和赋格的严竣而神秘的宏伟气势所吸引。天主教国家中的管风琴曲大多采用利切卡尔、变奏坎佐纳、基于天主教礼仪旋律的定旋律乐曲（从而相应于新教的众赞歌前奏曲），以及17世纪初的只是偶尔有对位插部的托卡塔等形式。总的说来南方各国的管风琴曲，无论是供教堂用或为其他目的，在风格上都比北方的管风琴曲典雅，内容上不那么沉重。例如西班牙管风琴师胡安·包蒂斯塔·何塞·卡瓦尼列斯（1644—1712）创作了许多蒂恩托（亦即模仿式利切卡尔）、帕萨卡利亚、托卡塔和其他作品，其中有些作品的变音特色与弗雷斯科巴尔迪的利切卡尔中的相仿，但是曲

式和风格的变化幅度宽广，从严格的利切卡尔直到具有18世纪键盘奏鸣曲轻巧织体和愉快活泼节奏的分段乐曲。

一个与众不同的法国管风琴乐派将一些通俗歌曲和类似法国歌剧序曲和表情丰富的宣叙调的乐曲改编成引人入胜的作品，也创作了一些较深奥的对位作品和供大管风琴上的三个或四个部分用的交替式“对话”。这类乐曲有典型的法国装饰音(agréments)；许多乐曲的构思就是为了发挥管风琴上的特殊色彩潜力，音栓往往是指定的。这一时期的最优秀法国管风琴曲是弗朗索瓦·库普兰的“弥撒曲”(弥撒仪式时演出的短诗曲和间奏曲)，其中包括上述所有类型的范例。库普兰的高雅的管风琴曲是法国这一时期的骄傲，犹如布克斯特胡德之于德国。

羽管键琴曲和楔槌键琴曲　巴罗克时期，特别是在德国，并非总能说出作曲家的某一特定乐曲是为羽管键琴还是为楔槌键琴而作；有时甚至无法确定他所希望的乐器是这二者之一还是管风琴。虽然上文所述各种类型的作品中都有为这两件乐器而写的，最重要的体裁是“主题与变奏”和“组曲”。

主题与变奏　如前所述，把一个既定音乐主题加以变奏是这时期最广泛应用的作曲技巧之一。这种先是一个主题(歌曲、舞曲、众赞歌等)，然后是一系列变奏的基本安排法可溯源至早期器乐史。这时人们正在逐步废弃早先的定旋律式变奏，众赞歌帕蒂塔中除外。1650年后的许多作曲家宁愿自己创作一条歌曲般的旋律(往往称作咏叹调)作为主题，而不喜欢像过去的习惯做法那样，借用一个熟悉的曲调。

组曲　17世纪末18世纪初的键盘乐曲中有很大一部分采用组曲形式。有两种截然不同的变体：法国羽管键琴演奏家的形式不定的组合和集结在四种标准舞曲周围的德国形式。在法国，1713至1730年间出版的弗朗索瓦·库普兰的组曲(ordre)，每首都由许多——有时多至20或20以上——小型乐曲松散地集合而成。其中大多数用的是舞曲节奏，如库朗特、萨拉班德、吉格等，高度程式化而且精雕细琢。它们的透明织体，缀以许多装饰音的细致旋律线条以及简洁幽默都是摄政时期的法国音乐的典型特

征。许多乐曲有花哨的曲名。

NAWM106　弗朗索瓦·库普兰，第25组曲，选段

库普兰的羽管键琴曲集第四册出版于1730年，其中的第25首组曲中的几首乐曲有着引发联想的标题:《梦幻者》、《神秘的人》、《蒙弗朗贝》(题名也许用的是安娜·达布兰的姓氏，她于1726年嫁给国王的酒商蒙弗朗贝)、《胜利的缪司神》、《游动的阴影》。

这一组曲的第一乐章《梦幻者》是一首法国序曲，相当古怪。前一半在到达属调后转入该调的小调作暂时的深思冥想。后一半在两手间展开一些模仿——一种过渡到必然出现的赋格的手法——之后逐渐转入一首阿勒芒德，但它时常由于重提宏伟的前一半而被打乱。

C大调的《神秘的人》是一首更正规的$\frac{4}{4}$拍阿勒芒德，主要是十六分音符的稳步进行。它具有典型的二段体舞曲曲式，前一半通过一个模仿法国风笛声音的持续音而转到属调，结束在属音级的完全终止上；后一半比前一半略长，触及几个关系调——E小调和A小调。低声部中按半音级下降一个五度，从A到D；从而回到属调，上方几个声部经过一些紧张的和声，它们也许确实会令人联想到这一阿勒芒德的标题。

《蒙弗朗贝》是一首$\frac{6}{8}$拍的吉格，它也许是本曲以之命名的那个人所喜爱的舞曲，因为这些曲子是供业余音乐爱好者在羽管键琴上自娱用的。

《胜利的缪斯神》显示出库普兰及后来的多梅尼科·斯卡拉蒂的二段体乐章所非常典型的一种曲式手法：前一半的最后11小节与后一半的结尾相似，只不过前一半中是进行到属调，而后一半中则是从属调进行到主调。
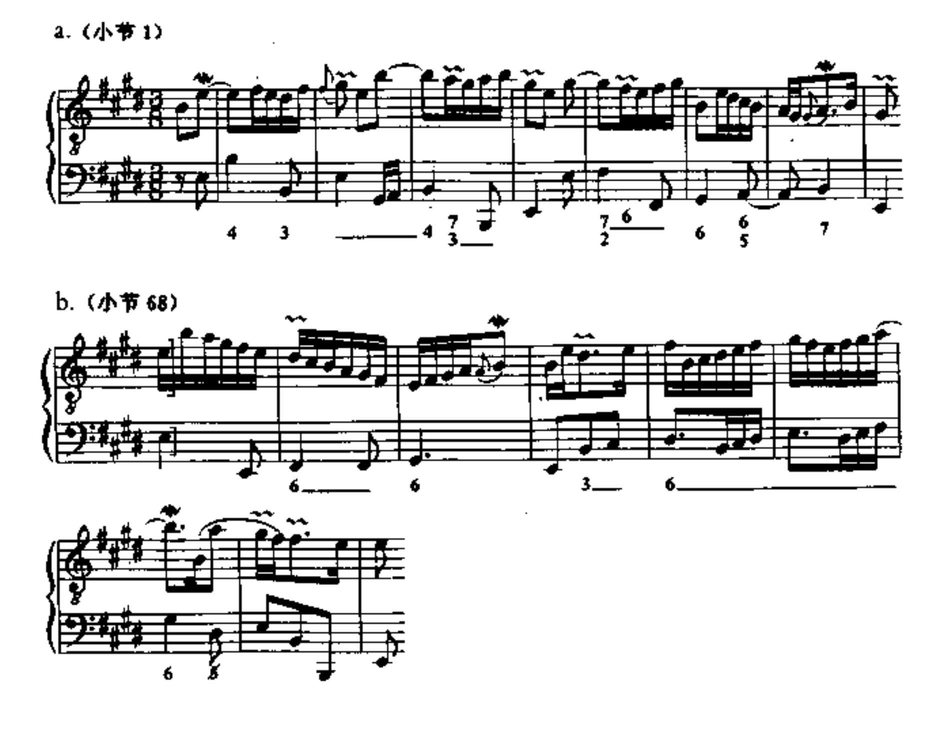
《游动的阴影》这一名称也许来自切分的中间声部，它似乎游移不定地遮蔽形成一串串留音的高声部，某些留音向上解决。这首乐曲标明"无精打采地(languissament)，它和《神秘的人》一样，显示出婉

约的唯情论与支配全曲的和声逻辑及旋律逻辑相结合，所产生的细腻优雅对这一时期的朝臣和业余音乐家具有无比的感染力。

吕利的戏剧音乐使帕萨卡利亚和夏空的三拍子节奏的庄重乐章风靡一时。（见 341 页）夏空和有关的固定低音形式（其中有重复的低声部旋律型，也有重复的和声型）不仅用在键盘曲中，也用在重奏和重唱曲中。对基本布局作各种细致的补充都是允许的。库普兰第一维奥尔琴组曲（1728）中的《帕萨卡利亚或夏空》有 199 小节保持着 4+4 小节的正规分句法，只是在终止式处偶尔略略缩短或加长，但是音型却有不计其数的变奏和变动。例 11-2 是这一乐章中的几段。库普兰的键盘曲和重奏曲中特色装饰音比比皆是，其中许多源自琉特琴曲，在谱上用某种记号标明，演奏者必须自行演释。例 11-2 中可以见到一些这样的标记以及一些可能的演释法。

库普兰在 18 世纪最重要的音乐实用专著《羽管键琴演奏艺术》（出版于 1716 年）中对装饰音的指法和演奏法以及羽管键琴演奏法的其他方面作了最精确详尽的指示。

例 11-2　弗朗索瓦·库普兰，第一维奥尔琴组曲中的《帕萨卡利亚或夏空》
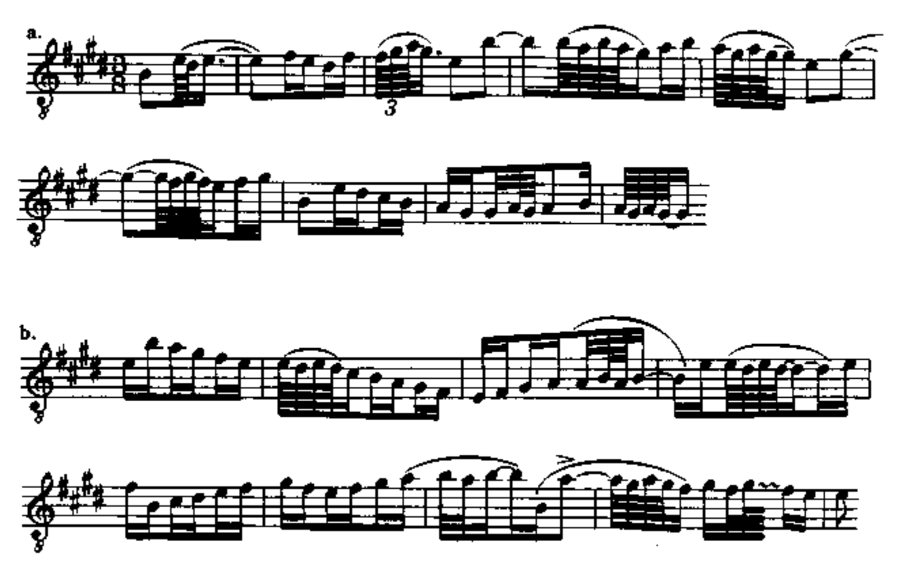


C.(小节 110)

下面一行由第二维奥尔琴演奏，和羽管键琴一起构成通奏低音。库普兰在他为“低音维奥尔琴”所作的两首组曲中不用低音维奥尔琴乐曲所典型的装饰音标记，而用和羽管键琴乐曲相同的方式来标记装饰音。按照他的《说明》，它们的弹奏法如下：



每个装饰音都在拍点上开始而且占用它所附于其上的那个音的时值，因此例中a、b 两部分的上面一行的弹奏法大致如下：



C 部分中的十六分附点音符的附点应稍稍延长，但不要长得像双附点那样。

17 世纪结束前，在德国，键盘乐器组曲(当时亦称帕蒂塔)已取得四首舞曲的固定顺序：阿勒芒德、库朗特、萨拉班德和吉格。此外也可以增加一个序引式乐章或一个或几个任选舞曲，放在吉格之后或萨拉班德之前或之后。这些增添的舞曲以及乐曲的一般创作风格都显示出法国影响对这一时期的德国作曲家依然存在，在同时代比利时作曲家的组曲中这一影响同样明显。人们认为库普兰的音乐和论著均对 J.S.巴赫的键盘音乐风格有相当的影响。

最重要的德国键盘曲作曲家有弗罗贝格尔、帕赫贝尔、亚历山德罗·波利埃蒂(寓居在维也纳的意大利人，卒于 1683 年)、约翰·克里格尔、J.K.F.菲舍尔、约翰·库瑙和格奥尔格·伯姆。戈特利布(或特奥菲尔)·穆法特(1690—1770)是巴赫和亨德尔的同时代人，他的组曲是 18 世纪早期古典主义风格的范例。在英国，亨利·珀塞尔的动听的羽管键琴组曲是这类体裁中唯一值得注意的代表。

四个标准舞曲乐章中，阿勒芒德通常用快慢适中的两拍子，它以短上拍开始，然后是所有声部参加的八分音符或十六分音符的绵绵不绝的进行。典型的库朗特，特别是在比较古老的组曲中的，在主题上与阿勒芒德有关连，它用速度适中的 $\frac{6}{4}$ 拍子，主要节奏型是 ♩.♪♩♩♩.♪；往往在终

止式处最后一两个$\frac{6}{4}$拍子的小节由于重音移动实际上变成$\frac{3}{2}$拍的效果。法国库朗特有时被意大利库朗特所取代或朝它那个方向变化，意大利库朗特是一种$\frac{3}{4}$拍子的较快舞曲，织体更为主调音乐化。萨拉班德是一个$\frac{3}{2}$拍或$\frac{3}{4}$拍的慢乐章，节奏型多半是𝅗𝅥 𝅗𝅥. ♩ | 𝅗𝅥 𝅝 或 ♩ ♩ ♩ | ♩. ♪ ♩，通常比阿勒芒德和库朗特在风格上更为主调音乐化。有时萨拉班德之后接着一个复奏，亦即原舞曲的装饰性变奏。组曲的最后一首是吉格，有时是$\frac{4}{4}$拍子的，附点节奏，但是后来更常见的是$\frac{12}{8}$(或$\frac{6}{8}$，有时$\frac{3}{8}$或$\frac{3}{4}$)，旋律跳动很大，有三连音的连续不断的活泼进行。它常常是赋格式或仿赋格式风格；第二段的主题可能同第一段的一样，但是转位的。

还有另一类由几首没有固定顺序的法国舞曲组成的键盘组曲，它们以17世纪末的管弦乐芭蕾组曲为样板。组曲的国际化特点由于各舞曲乐章源自不同民族而鲜明地显示出来：阿勒芒德可能是德国的，库朗特是法国的，萨拉班德是西班牙的(从墨西哥输入)，吉格是英国-爱尔兰的。

在德国，组曲的代表作曲家有两个：埃萨亚斯·罗伊斯纳(1636—1679)和西尔维乌斯·利奥波德·魏斯(1686-1750)，他们也创作了巴罗克时期值得注意的琉特琴曲。

键盘奏鸣曲 奏鸣曲在巴罗克时期主要是一种器乐重奏曲，库瑙于1692年最早把它用到键盘曲上。他的《键盘新献》出版于1696年，内容全部是奏鸣曲。比这些略带试验性的乐曲更为引人入胜的作品是库瑙出版于1700年的6首奏鸣曲，它们用音乐表现旧约中的故事，标题有《音乐医治扫罗的疯病》、《大卫和歌利亚的战斗》、《希西家生病和康复》等。这些圣经奏鸣曲优美悦耳、结构完善，故事的音乐演绎极其动人。17世纪和18世纪初并非没有标题器乐曲。在《菲茨威廉维吉那琴曲集》中有例为证，还有大量的战争曲散见于这一时期的键盘曲作曲家的作品中。海因里希·伊格纳茨·弗朗茨·比贝尔(1644—1704)也创作了一些供小提琴和通奏低音用的圣经故事奏鸣曲。

重 奏 音 乐

到 18 世纪初，意大利音乐的突出地位受到法国羽管键琴演奏家和德国北部管风琴演奏家的成就的挑战，但是在室内器乐曲领域中和在歌剧、康塔塔中一样，意大利人作为欧洲的无可争辩的大师和教师而垄断称霸。伟大的克雷莫纳小提琴制作家——尼科洛·阿马蒂(1596—1684)、安东尼奥·斯特拉迪瓦里(1644—1737)、朱塞佩·巴托洛梅奥·瓜尔内里(1698—1744)——的时代也是意大利弦乐繁荣的伟大时代。

重奏奏鸣曲　在整个 17 世纪中，意大利出版的乐谱的封面上相当频繁地出现"奏鸣曲"一词。在最初的几十年中此术语(和与它相似的术语"辛孚尼亚"(Sinfonia)一样)主要指声乐为主的作品中的器乐前奏或间奏；1630 年之后，虽然先前的用法仍沿袭着，奏鸣曲和辛孚尼亚却越来越多地用来指独立的器乐作品。奏鸣曲从坎佐纳中脱颖而出的初期阶段在第九章中已加以概述。

就其最概括的意义而言，巴罗克时期的独立器乐奏鸣曲是一首供一小组乐器——通常二到四件——加通奏低音演奏的作品，由几个在速度和织体上形成对比的段落或乐章组成。在这总布局之内当然可以有千变万化。约 1660 年后，两种主要类型或类别的奏鸣曲开始明显地引人注目：教堂奏鸣曲(通常简称为"奏鸣曲")，它的各乐章不是明显地用舞曲节奏并且不以舞曲为名；室内奏鸣曲则是一首由程式化舞曲组成的组曲。定义是如此，但在实践中这两种类型并非永远泾渭分明。许多教堂奏鸣曲以一个或几个舞曲乐章为结尾(不一定标明为舞曲)，而许多室内奏鸣曲的开始乐章不是舞曲。1670 年后教堂奏鸣曲和室内奏鸣曲最常用的配器法是两件高音乐器(通常是小提琴)和一件低声部乐器，和声由通奏低音演奏者补足。用这种方式写成的奏鸣曲叫做三重奏鸣曲，虽然演奏时要求四个人(因为大提琴或类似乐器重叠通奏低音的线条，而羽管键琴或管风琴演奏者填入所含的和声)。三重奏鸣曲的织体——两条高旋律线在一条低声部的上方——也是许多其他类型的巴罗克音乐的基本织体，甚至在巴罗克时期之后此织体仍被沿用。



高丹齐奥·费拉里在意大利萨朗诺(皮埃蒙特)的圣马利亚感恩教堂的圆顶上所作的这一浮雕(1535—1536)说明在16世纪第二个25年中弦乐器中的提琴族已出现。右边的大提琴和中提琴正被拿得高高地运弓演奏，大提琴演奏者的左上方是正在被拨奏的小提琴。

在17世纪，带通奏低音的小提琴(或长笛或维奥拉达甘巴琴)独奏奏鸣曲数量比三重奏鸣曲少，但在1700年后却比较流行。也有人创作供较大乐器组演奏的奏鸣曲，多至6或8个器乐声部再加上通奏低音，也有为数不多的供一件弦乐器演奏的无伴奏奏鸣曲(或相似的乐曲但名称不同)。

乐曲，尤其是室内奏鸣曲类乐曲的命名之繁多令人惊奇：有时一个曲集的总标题就是一列舞曲的名称或一列这样的名称再加上"室内"二字；其他名称有"款待曲"、"嬉游曲"、"小协奏曲"、"协奏曲"、"巴萝曲"、"芭蕾歌"等等。这些各不相同的名称所表示的曲式和类型显然没有特殊的区别。此外，17世纪下半叶的一些作曲家用"奏鸣曲"或"辛孚尼亚"来表明舞曲组曲的一个或几个引子乐章。

从坎佐纳-奏鸣曲的表面形式来考虑，可以回想起它在17世纪的演

变是不断减少乐章数和不断增加每一乐章的长度。直至临近 17 世纪末，乐章的顺序才标准化。古老的变奏-坎佐纳的套曲布局痕迹留存了一段很长时间。乔瓦尼·巴蒂斯塔·维塔利(约 1644—1692)的许多奏鸣曲中都保存着各乐章之间的主题类似性，他的儿子托马索·安东尼奥·维塔利(约 1665—1747)的某些作品中也有此现象。另一方面，不同乐章的主题互不关联，越来越成为 17 世纪后期的规律，正如乔瓦尼·莱格伦齐的奏鸣曲《La Raspona》所示(NAWM92)。

NAWM92　乔瓦尼·莱格伦齐，三重奏鸣曲《La Raspona》

这首供两把小提琴和通奏低音(羽管键琴和维奥拉达甘巴琴或大提琴)演奏的奏鸣曲有两个乐章，快板和柔板，两个乐章都加以重复。并都具有坎佐纳式的结构。快板乐章开始时是两个节奏锐利的主题作一系列赋格式进入，低声部不参与其中；这个两拍子段落之后是比较歌唱性的三拍子，两把小提琴互换短小的动机，低声部仍然不参与。柔板乐章的结构相似，不同的是第二部分比较赋格化。

意大利室内乐　这一时期意大利室内乐的最重要乐派以博洛尼亚的圣佩特罗尼奥教堂为中心，教堂乐正是毛里齐奥·卡扎蒂。卡扎蒂所作小提琴和通奏低音独奏奏鸣曲《鹈鹕》出版于 1670 年①，其乐章顺序如下：(1)快板，$\frac{12}{8}$，如吉格(速度标记极其奇特：广板和活泼)，用模仿风格；(2)庄重板，$\frac{4}{4}$(♩. = ♩)，由五度和四度的密集卡农式模仿构成；(3)急板，$\frac{4}{4}$(♪ = ♩)，一个用模仿来处理的节奏强烈的主题；(4)最急板，$\frac{3}{8}$ (♩ = ♩)，同样是模仿，但比前几乐章织体稀疏，最后的终止式处变得更宽广。四个乐章的主题之间可以辨出隐约的相似。卡扎蒂不同于较早的意大利的及当代的德国的独奏奏鸣曲作曲家，他避免炫耀演奏技巧或追求小提琴上的特殊噱头效果；他的拘谨严肃的处理法是整个博洛尼亚乐派的特征。

阿尔坎杰洛·科雷利 阿尔坎杰洛·科雷利(1653—1713)的小提琴奏鸣曲是17世纪音乐艺术的宁静、古典阶段的完美范例。科雷利作为作曲家和演奏家均享有盛誉。他在博洛尼亚学习4年，把博洛尼亚诸大师的技艺全都学到了手；1671年后他的大部分时间在罗马安静地度过。作品有：

Op.1 12首三重奏鸣曲(教堂奏鸣曲)，最早出版于1681年。

Op.2 11首三重室内奏鸣曲，一首夏空，1685。

Op.3 12首三重奏鸣曲，1689。

Op.4 12首三重室内奏鸣曲，1695。

Op.5 12首独奏奏鸣曲(6首教堂奏鸣曲、5首室内奏鸣曲、一套变奏曲)，1700。

Op.6 12首大协奏曲，出版于1714年，但肯定作于1700年前，有几首可能早至1682年。

科雷利的三重奏鸣曲 科雷利的三重奏鸣曲是17世纪末意大利室内乐中的登峰造极之作；他的独奏奏鸣曲和协奏曲所始创的程序在其后的50余年中一直为人们所师法。他与当时的意大利作曲家不同，显然没有创作过任何声乐曲；他把本民族的创作歌曲的才华转用到小提琴这一最接近人声抒情特性的乐器上。科雷利看到了它们的近似关系，在他的三重奏鸣曲中故意使两把小提琴在技巧上受到限制：演奏者从不需要超出第三把位；乐器上最低的几个音很少用到；快速跑句和难度大的双音也加以避免。两把小提琴的处理完全一样，两条旋律线不断地交叉并交换音乐。在小提琴上和在人声中同样富于效果的留音加紧向前，给予音乐决定性的动力。

科雷利所有作品的基本技巧手法是模进。科雷利对这一结构手法的广泛而系统的应用有助于清晰的音调组织，它基本上没有任何模式痕迹，这一点给今日的听众留下强烈的印象。无论是一个调性范围内的自然音模进还是按照五度循环下行转调的模进都是确立调性的最有力手法之一。科雷利在一个乐章内的几次转调——最常见的是转到属调和(在小调中)转到关系大调——总是合乎逻辑、清晰可辨；他所创立的调性结构原则被亨德尔、维瓦尔迪、巴赫及下一代的其他作曲家加以精心发展和延伸。科雷利的音乐几乎完全是自然音的；变音实际上只限于少数几个减七度或在终止式处的四级音之上偶尔用降六度(那不勒斯六和弦)。

科雷利的许多教堂三重奏鸣曲都由四个乐章组成，顺序是慢-快-慢-快，与那一时期的许多康塔塔的四乐章顺序相同。17 世纪末 18 世纪初的其他作曲家也常用同样的乐章顺序，以致某些音乐史学家认为它是巴罗克奏鸣曲的唯一类型——这一观点过于简单化，因为这条总规则的例外甚多。科雷利的室内奏鸣曲(三重的和独奏的)通常都以前奏开始，接着是按照常规顺序的两三首传统组曲舞曲；但是最后的吉格可以由加沃特取代。

在科雷利的大多数三重奏鸣曲中，所有的乐章都用同一调性，这是 17 世纪所典型的。他的后期作品就不是这样：凡是大调的独奏奏鸣曲(11 首中有 8 首)都有一个用关系小调的慢乐章，所有的大协奏曲都有一个慢乐章用对比调性。一般说来，几个乐章在主题上是互不关联的，虽然也偶尔有主题类似的情况出现(如三重奏鸣曲 Op.3 No.7 中的两个慢乐章)。一个乐章之中没有形成对比的或"次要"的主题。即将展开的整个音乐陈述，其主题用一个完整乐句一下子表达出来，并有明确的终止式，然后音乐以这一主题的连续不断的扩展层层揭开，有模进式处理，有结束在附近调性上的短暂转调，还有引人入胜的变化微妙的分句法。这样把单个主题稳步展开或"拉长"(德文为 Fortspinnung)，是晚期巴罗克所非常典型的。它和后来的从一个主题中发展动机的程序不同，更确切地说，它是乐思的无拘无束的连续流动，仿佛自发地脱胎于原来的构想。科雷利有时把这一方法与重复前面某些素材和手法相结合，但是他的奏鸣曲中从未有过像古典奏鸣曲中的完整再现部那样的东西。一个乐章的最后一句陈述两遍，这是很常见的，仿佛为了避免过于突然的告别。他喜欢用的一种三拍子节奏手法是赫米奥拉终止式。

科雷利的三重奏鸣曲包含两种主要类型的乐章。第一种类型是一个对位式的不重复的段落，各个乐句的长度极不规则。慢速度时，它常用在教堂奏鸣曲和室内奏鸣曲的第一乐章中。较快速度时这种类型的乐章可以在教堂奏鸣曲的第一个快板乐章内见到，在室内奏鸣曲的阿勒芒德中也常见。织体是自由赋格式的，低声部作为第三条对位线而参与。快板乐章是教堂奏鸣曲的音乐重心，在应用模仿风格、主题的节奏特性、主题呈示之后加以变化等方面，它是最最明显保留坎佐纳特征的乐章。(在某些奏鸣曲中，例如珀塞尔的某些奏鸣曲中，像这样的乐章实际上就叫做"坎佐纳"。)

第二种类型的乐章倾向于主调音乐，在室内奏鸣曲的一些舞曲中通常是两个重复的段落，分句法比较正规。

如果把第一种乐章类型说成是对位式的，第二种是主调音乐式的，那么必须以相对的意义来理解这些说法。科雷利的音乐思维和当时所有作曲家的音乐思维一样，基本上是对位式的，但是这是在由通奏低音明确规定的调性和声框架范围内的对位。我们区别为对位式和主调音乐式的两种写作方式在他的作品中是并用的。此外，教堂奏鸣曲和室内奏鸣曲之间在理论上的区别在科雷利的作品中并不完全适用。正如我们在Op.3，No.2（NAWM93）中所见到的，一首教堂奏鸣曲的第三乐章可以是萨拉班德节奏的抒情坎蒂莱那，而活泼的终乐章常常是有两个重复段落的模仿风格的吉格；相反，教堂奏鸣曲的严肃性格以及外在形式却在科雷利的许多室内奏鸣曲的头两个乐章中占优势；在那里我们可以发现与法国组曲的相似之处：一个执着采用附点节奏的慢引子，接着是坎佐纳式的模仿性快板。慢引子和赋格式快板相结合，后接一系列舞曲，在这种体裁中是习以为常的。

NAWM93　阿尔坎杰洛·科雷利，三重奏鸣曲 Op.3,No.2

这一奏鸣曲的标有“庄重”的开头乐章是上文中所描述的第一种类型的范例。它有一个行走般的低声部，在它上方两把小提琴在串串留音中相遇、交叉又分开。

随后的快板是同一类型的快乐章，赋格式答题由第二小提琴以反向进行陈述，低声部以顺向进行把它接过来。在第一次呈示之后只有主题的第二部分重新出现，既用顺向进行，又用转位进行。D 大调这一调性在重返之前由 A 大调、B 小调、E 大调中的有充分准备的终止式清楚地加以界定。

柔板属同一类型，只不过现在是萨拉班德节奏，在气质上它像一首激情洋溢的歌剧二重唱，其中两个声部轮流彼此模仿或以平行进行前进。在每小节三拍的第一拍和第二拍上有许多留音。

Op.3，No.2 的最终快板例示乐章的第二种类型。它虽然只标有“快板”，但它是一首吉格。它和第一个快板一样，偏离了普通舞曲，在概念上是赋格式的，而且后一半的主题是前一半的主题的转位。

科雷利的独奏奏鸣曲 其乐章顺序和特性与相应类型的三重奏鸣曲的一样，虽然在他的独奏奏鸣曲中总是另加一个对比性织体的快乐章，与两个传统乐章中的一个结成对子。此外，在第一个快板乐章内，三重奏鸣曲的三声部音响由具有大量双音的独奏小提琴声部的丰富织体加以模仿。不言而喻，独奏奏鸣曲中采用主调音乐乐章的比例要比三重奏鸣曲中来得大。然而科雷利最值得注意的创新是小提琴技巧的处理。虽然从未超越第三把位，然而有难度很高的双音和三音、快速跑句、琶音、华彩段和练习曲般的无穷动乐章。
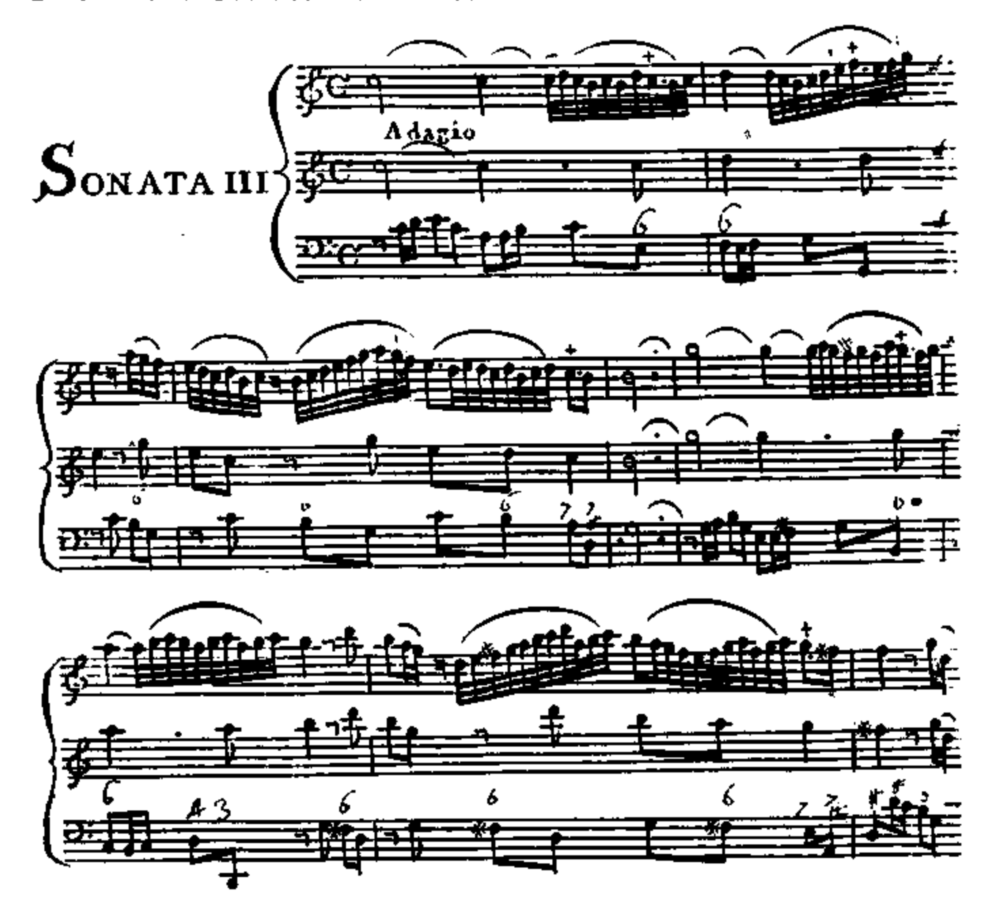
总之，这些独奏奏鸣曲使我们全面了解到科雷利对他的学生的技巧要求。他的教学法是 18 世纪大多数小提琴乐派的基础；它对于后代演奏家的影响与他的作品对后世作曲家的影响不相上下。他的一些同时代人和许多追随者在华丽技巧方面都比他略胜一筹，但是在对于小提琴的歌唱性特点的理解上，在避免不根据音乐内容而单纯炫技的高雅趣味上，无人堪与他匹敌。他最难的(至少就运弓技巧而言)也是最最经久不衰的作品是作品第 5 号以之结束的那一套技艺高超的 24 首变奏。主题是福利亚(或称西班牙福利亚及其他名称)，这是一个人们熟知的曲调，可能源自葡萄牙，在 16 世纪初即已存在，它有一个和罗马内斯卡低声部相似的低声部(见例 9-2)，而且和罗马内斯卡一样，是 17 世纪人们爱用的变奏主题。

巴罗克时期的演奏家总得在作曲家所写的乐曲上增添些东西，例如数字低音就是由演奏者释谱的。独唱、独奏旋律线得依赖表演者的熟巧、趣味和经验才能通过装饰音来使之尽美尽善。这两方面的实践在不同国家和不同时期各不相同，因此现代学者要恢复所有这些现已湮灭的表演传统是一件复杂而细致的工作。

音乐表演中的即兴创作 旋律装饰法历史悠久，可追溯至中世纪。装饰音可能总是起源于即兴表演；虽然在较迟阶段它们可能部分或全部写出来，或由特殊的标记标出(如例 11-2 所示)，但仍然总是保持着某种自发性色彩。对我们来说装饰一词易于使人对其内涵产生误解，使人联想到某种不重要的多余的，只不过是旋律的可有可无的附属物。这可不是我们正在讨论的那个时期的观点。装饰音不只是一种装璜；它们是表达感情的手段。此外，某些较常见的装饰音——尤其是颤音和倚音——偶尔也增添些

不谐和的味道，这是乐谱本上所没有的。

装饰一条指定的旋律线有两种主要方式：(1)小型旋律公式，附在一个或两个记写出来的音符上(如颤音、回音、倚音、波音等)，它们有时由特殊的记号标出，但并非总是如此；(2)较长的装饰音，如音阶、跑句、跳动、琶音等，借助它们将旋律线加以自由而精美复杂的释义。较长的装饰音(叫做加花变奏、减值、音型法或其他)当然最适用于慢速度的旋律。阿姆斯特丹的埃斯蒂内·罗杰编辑的1710年版中保留着科雷利独奏奏鸣曲的一些带装饰音的慢乐章，罗杰声称科雷利就是这样演奏它们的，这是意大利作品中把一般用于即兴表演的装饰音全部记写出来的为数不多的例子之一。且不论这装饰音版本是否科雷利本人的，它们毫无疑问代表当时所



伦敦约翰·沃尔什公司于1711年前后印刷出版的科雷利奏鸣曲 Op.5 No.3 中的柔板乐章。小提琴声部有两行，一行是原来出版的样式，一行是加装饰音的版本，据说代表科雷利本人的演奏方式。(纽黑文，耶鲁大学音乐图书馆)

用的这类旋律装饰音的一般性格。

还有在歌剧中常见，在科雷利和他的同时代人的一些器乐曲中也可看到的另一类装饰音，这就是华彩段，它是最后一个终止式的六四和弦上的洋洋洒洒的延续。科雷利独奏奏鸣曲 Op.5 No.3 第二乐章末尾的华彩段预示着古典主义时期和浪漫主义时期协奏曲中的长华彩段。

因此巴罗克时期的表演家享有在作曲家写就的乐谱上增添东西的自由；他们同样可以自由地从乐曲中略去一些或用其他种种不同的方式加以改变。歌剧中的咏叹调被略掉，或用另外的咏叹调取而代之，实际上完全出于歌唱家的兴致所至。弗雷斯科巴尔迪允许管风琴师肢解他的托卡塔或随心所欲地在任何地方结束它们。变奏曲、组曲、奏鸣曲作曲家认为演奏者随便省略一些乐章是天经地义的事。许多器乐重奏曲集的扉页上写明不仅可以供不同类型乐器演奏，而且乐器数目不拘：例如，为小提琴和通奏低音而作的奏鸣曲，"如果愿意"可再增加一或二把小提琴。

意大利以外的重奏奏鸣曲 各国作曲家都模仿或改编意大利三重奏鸣曲。它们对于英国作曲家约翰·詹金斯的影响上文已经提到过。珀塞尔在他的分别出版于 1683 和 1697 年的两套三重奏鸣曲中"力图照样模仿最著名的意大利大师们"，虽然在他的节奏和旋律中法国影响的痕迹也依稀可辨。另外一位英国作曲家约翰·雷文斯克罗夫特于 1695 年在罗马出版了一套 12 首三重奏鸣曲，其风格与科雷利的风格实际上无从分辨。亨德尔的三重奏鸣曲大多数也是四乐章形式的，而且总风格也与科雷利的相似。

在德国，格奥尔格·穆法特(《和谐颂歌》，1682)、赖因根(《音乐园地》，1687)、布克斯特胡德(1696)、富克斯、卡尔达拉、克里斯托夫·格劳普纳等人创作了三重或乐器数更多的奏鸣曲。富克斯和格劳普纳的奏鸣曲中有一些值得注意的复杂的赋格写作范例，它们把德国人对于对位的爱好与源自意大利作曲家的形式和风格融为一体。

法国的最早的也是最重要的三重奏鸣曲出自库普兰笔下。这些作品中有的可能早在 1692 年就已创作，但多年后才出版。出版于 1726 年的一集名为《国民：三重奏鸣曲和三重交响组曲》中有四首组曲，每首由一个几乐章的教堂奏鸣曲和紧接着的一组舞曲组成。奏鸣曲的风格虽然明显地受到科雷利和其他意大利作曲家的影响，然而自始至终仍然可以辨认出库普兰

的羽管键琴曲所特有的旋律细腻和装饰音趣味高雅。

库普兰对吕利和科雷利二人的作品都很赞赏；在当时正在法国激烈进行的法国音乐和意大利音乐孰优孰劣的论战中他保持中立。通过他出版的某几部曲集的名称、前言和内容他声称两种民族风格的结合是最完美的音乐(见花边插段)。与这一理想相一致的是另外两首三重组曲，分别叫做《帕纳塞斯山或科雷利颂》和《吕利颂》。后一首表现吕利在帕纳塞斯山上和科雷利一起拉一首法国序曲和接着的三重奏鸣曲的第一和第二小提琴声部。库普兰其余的室内乐包括一套供羽管键琴和各种乐器组合用的12首“谐奏曲”(Concerts，其意义为和谐的重奏；它们不是协奏曲而是组曲)，每首由一前奏和若干舞曲乐章组成；前4首通常称作《御用谐奏曲》(曾于1714和1715年为路易十四演出过)，后8首出版于1724年，统称为《联合〔法国和意大利〕风格》。

库普兰论意大利风格和法国风格的联合

长期以来意大利风格和法国风格将法国的音乐共和国一分为二。至于我，我向来按照音乐应得的价值来评估它们，不去考虑作曲家或民族；30多年前最早在巴黎出现并鼓励我本人开始创作的那些意大利奏鸣曲，在我思想上既不伤害吕利先生的，也不伤害我的祖先(他们将永远值得人们仰慕而不是模仿)的作品。于是，由于我的中立性赐给我的权利，我在指引着我的幸运星座之下至今一帆风顺。

由于意大利音乐比我们的资历深，在这一卷的末尾你将见到一首名为《科雷利颂》的大型三重奏鸣曲。微弱的自爱之火，驱使我把它写成乐谱。如果有朝一日我的才华灵感有所长进，我就胆敢以无与伦比的吕利的风格来同样地写点什么，虽然单是他自己的作品就足以使他永垂不朽。

选自弗朗索瓦·库普兰，《联合风格》的前言(巴黎，1724)法文原稿收在《作品全集》第8卷中，由安德烈·舍夫纳编辑，帕利斯卡英译。

独奏奏鸣曲　虽然科雷利之后的作曲家继续写作三重奏鸣曲，但他们日益为独奏奏鸣曲所吸引。独奏小提琴奏鸣曲向来是试验特殊弓法、多音按弦以及各式各样困难经过句的主要工具。约翰·雅科布·瓦尔特(1650—1717？)在出版于1676年名为《谐谑曲》的一集12首奏鸣曲中在这些方面超过了前人。海因里希·伊格纳茨·弗朗茨·比贝尔同样是一位技艺超群的演奏家，但作为作曲家他的兴趣更为广泛。比贝尔虽然创作教堂音乐和器乐重奏曲，但他主要由于1675年前后创作的15首小提琴奏鸣曲而名载史册，它们大部分表现对于基督一生中一些经历的沉思②。这些朴素的标题音乐范例大量应用变格定弦(scordatura)，这是小提琴的一种特殊调弦法，为了使一些特定和弦的演奏变得容易些。

瓦尔特和比贝尔二人都时常把狂想式乐章或与托卡塔相似的段落散置在他们的奏鸣曲中，两人的许多较长的乐章都写成主题与变奏或帕萨卡利亚形式。比贝尔的那首附在圣经奏鸣曲集内的小提琴无伴奏独奏帕萨卡利亚可能是巴赫的伟大的D小调夏空的最重要的先驱。比贝尔和瓦尔特之后的大多数德国小提琴作曲家受到意大利各乐派的影响并在此基础上形成一种世界主义风格。

科雷利的最有影响的学生之一是弗朗切斯科·杰米尼亚尼(1687—1762)，他作为技巧大师和作曲家在伦敦活动时间很长。1751年他在那里出版了一本《小提琴演奏艺术》，这本教学法论著毫无疑问体现了科雷利和18世纪初其他意大利大师所教授的技巧原则和演释原则。杰米尼亚尼的独奏奏鸣曲和大协奏曲以科雷利的风格为基础，又搀入一些明显的晚近特征。亨德尔的大协奏曲也采用科雷利对这一曲式的处理法。科雷利的传统在18世纪初的另两位著名小提琴家，弗朗切斯科·马里亚·维拉奇尼(1690—约1750)和彼得罗·洛卡泰利(1695—1764)的作品中也得到继承，后者也是科雷利的学生。所有意大利技巧大师中声誉最为卓著的是朱塞佩·塔尔蒂尼(1692—1770)，但他的独奏奏鸣曲和协奏曲主要采用18世纪中叶的早期古典主义风格。

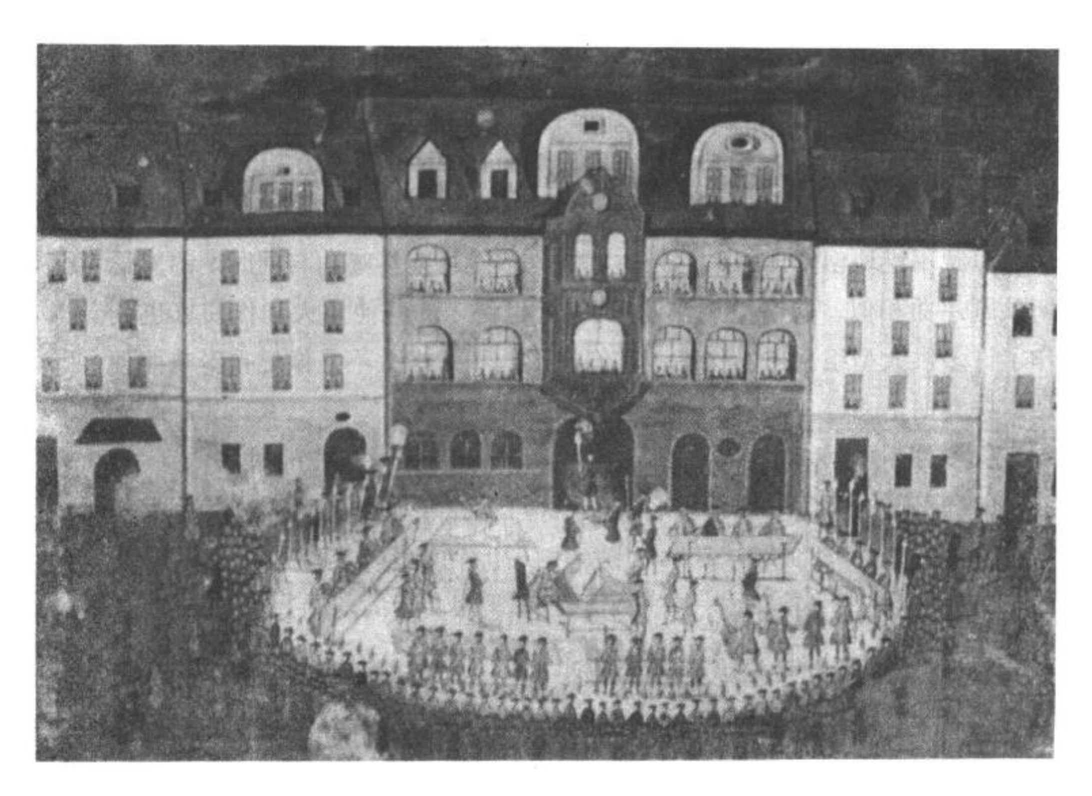
最重要的法国小提琴奏鸣曲作曲家是让·玛利·勒克莱尔(1697—1764)。他的音乐似乎把科雷利的古典纯正与具有法国特色的典雅柔美旋律相结合，把织体和曲式的绝对清晰与大量颇有情趣的装饰音相结合；他的回旋曲乐章具有与众不同的魅力。

为大型重奏而作的乐曲 虽然三件乐器或独奏是最常用的乐器配置法，但是这一时期的奏鸣曲(或诸如此类名称的类似乐曲)并非只用这两种形式。在意大利，从乔瓦尼·加布里埃利时期起以至整个17世纪前半叶，供三件或更多旋律乐器加通奏低音用的坎佐纳、舞曲组曲、奏鸣曲和辛孚尼亚源源不绝地创作出来。这一时期的许多威尼斯奏鸣曲与同时期的威尼斯歌剧序曲相似。博洛尼亚作曲家和17世纪末的其他意大利作曲家也创作了许多供大型组合用的作品，它们在形式和风格上不是像三重奏鸣曲便是像协奏曲。

供多件乐器演奏的奏鸣曲，尤其是组曲，在德国存在的时间特别长。沙因的《音乐的宴飨》之后最著名的(虽然并非最典型的)这种形式的作品是约翰·罗森缪勒(约1620—1684)出版于1670年的室内奏鸣曲。[③] 这一集中的11首奏鸣曲每一首都由一首辛孚尼亚和紧跟其后的阿勒芒德、库朗特、芭萝曲(一个短小的轻松诙谐节奏鲜明的$\frac{4}{4}$拍子乐章)和萨拉班德组成，有时间插一首入场曲或其他舞曲。配器是五件弦乐器(“或其他乐器”)和通奏低音。显然是受到威尼斯歌剧序曲(罗森缪勒一生中有很大部分时间在威尼斯度过)的启迪而作的辛孚尼亚最值得注意：速度适中或缓慢的三拍子的庄严宏伟段落与对比性的较快段落轮流出现。

德国人对于丰满音响的民族偏爱，加上音乐生活居重要地位的状况，促使德国在17世纪出现半通俗形式的重奏奏鸣曲和组曲。音乐不仅在宫廷贵族中，而且在为数众多的中产阶级中也得到扶植。“大学音乐社”(collegium musicum)是供市民为自娱而聚在一起演奏和歌唱的会社，是许多德国城镇中都有的一个正规机构，此外还有一些在不同程度上对公众开放的音乐组织。市镇管乐队(Stadtpfeifer)和路德教区中的教堂音乐家也和人民的生活密切相关。在某些地方，每天用管乐器从市政府钟楼上或教堂钟楼上吹奏众赞歌或奏鸣曲(叫做 Turmsonaten，即塔楼奏鸣曲)。德国音乐传统具有家常、直率的特性，作曲家爱用相对较大的重奏组，他们除弦乐器外也喜欢管乐器的声音。

管弦乐曲 临近17世纪末人们普遍将室内乐和管弦乐曲(亦即一个声部只用一件乐器的重奏曲和几件乐器演奏同一声部的重奏曲) 区别开来。



18 世纪 40 年代大学音乐社在耶拿大学内举行室外音乐会。巴赫在莱比锡也领导一个相仿的小组。(汉堡，手工艺术博物馆)

在很大一部分 17 世纪重奏曲中，作曲家在这方面的意图是不清楚的；演奏者可以按照情况来决定用哪种方式。例如，一首教堂三重奏鸣曲在构思时可能是供两把独奏小提琴用的，但是在教堂里演奏时也可用管弦乐重奏组，如果大厅的大小要求这样做，或者是用于节庆场合的话。相反，无论是标有“辛孚尼亚”或“协奏曲”等名称，还是低声部上方出现 3 个、4 个或更多旋律声部，都不一定表示要求的是乐队而不是一组室内乐演奏者。如果声部需要加强的话，17 世纪的通常做法是为通奏低音增加演奏和弦的乐器，并为高声部线条增添更多的旋律乐器。除应用通奏低音以及弦乐器占主要地位外，如何调整重奏组的组成或一个声部用几件乐器，没有共同的标准。

歌剧院当然供养着乐队；因而意大利和法国的歌剧序曲以及已成为法国歌剧不可或缺的部分的大量舞曲总是作为特定的管弦乐曲而设计并且用适合于乐队而不适合于室内乐的风格创作出来。欧洲最负盛名的乐队是巴

黎歌剧院乐队，它在吕利的严格管理下达到对于如此庞大的一组器乐演奏者来说迄今为止从未有过的技巧完善高度。

管弦乐组曲 吕利的德国门徒除了把法国音乐风格，还把法国演奏标准引进了本国。结果之一就是1690年前后至1740年在德国风靡一时的新型管弦乐组曲。这些组曲中的舞曲以吕利芭蕾舞剧和歌剧中的舞曲为样板，但没有规范的数目或顺序。由于它们的引子总是一对法国序曲形式的乐章，不久ouverture(序曲)一词就用作这种组曲的名称。早期的管弦乐组曲集中有格奥尔格·穆法特的《乐曲选辑》(1695和1698)，这一集的第二部分含有一篇论文，内有关于法国运弓体系、装饰音演奏法及其他问题的翔实资料，并用谱例说明。④另外一本重要的集子是J.K.F.菲舍尔的《春天的日记》(1695)。⑤富克斯、泰勒曼以及包括J.S.巴赫在内的一大批其他德国作曲家也创作序曲组曲。

协奏曲 一种新的管弦乐作品即协奏曲于17世纪最后20年中出现，1700年后成为巴罗克管弦乐曲的最重要类型。协奏曲使作曲家们有可能在一首作品中结合几种最近的发展：竞奏与其对比手法；牢固的低声部加华丽的高声部的织体；基于大-小调体系的音乐组织；以几个互不连接而自成起迄的乐章构成一首长作品。

1700年前后创作的协奏曲有三种不同类别。一种是管弦乐协奏曲(又称交响协奏曲、全奏协奏曲或四乐章协奏曲)，它只不过是一首多乐章管弦乐曲，其风格强调第一小提琴声部和低声部，通常避免奏鸣曲和辛孚尼亚所典型的较复杂的对位织体。其余两种为大协奏曲和独奏协奏曲，数量较多，而且事后看来，也是更为重要的，两者都系统地将音响加以对比：在大协奏曲中，几件独奏乐器组成的小型重奏组与大型重奏组相对；在独奏协奏曲中，则是一件乐器与大型重奏组相对。大型重奏组几乎总是弦乐队，通常分为第一小提琴、第二小提琴、中提琴、大提琴和倍低音维奥尔琴再加上通奏低音。独奏乐器通常也是弦乐器：在独奏协奏曲中是一把小提琴；在大协奏曲中照例是两把小提琴和通奏低音，虽然可以增加或代之以其他独奏弦乐器或管乐器。大协奏曲的意大利文concerto grosso原意为与主奏部或“小型重奏”(亦即一组独奏乐器)相对的“大型重奏”(亦即乐

队）。后来 concerto grosso 这一术语用来指这些不同的组合齐头并进的作品。无论是在独奏协奏曲中还是在大协奏曲中，要求整个乐队参加的常用标记是 tutti 或 ripieno（全奏）。

使独奏乐器与整个乐队形成对比的做法早在协奏曲本身出现之前很久就已采用。整个 17 世纪在坎佐纳和其他器乐重奏曲中都可以见到协奏曲式配器的范例。吕利在他的歌剧的某些舞曲中插入独奏管乐器组成的三重奏插部。17 世纪末独奏乐器和全奏之间来回抛掷短小乐句是很普遍的：在序曲-组曲、教堂康塔塔中，偶尔在奏鸣曲和辛孚尼亚中都可见到。协奏曲的前身是供一支或两支独奏小号加弦乐队用的辛孚尼亚或奏鸣曲，它们在威尼斯和博洛尼亚特别得到发展。威尼斯歌剧序曲中也有各式各样的协奏曲要素，这样的序曲有时在歌剧院以外作为独立器乐奏鸣曲而演出。清唱剧和歌剧的咏叹调有时由乐队全奏和主奏部为之伴奏，前者主要演奏利都奈罗，后者为独唱歌手伴奏或与之穿插。

协奏曲像奏鸣曲和辛孚尼亚一样，也是在教堂内作为弥撒前的序曲或在仪式中的某一时刻演奏的。作曲家时常为圣诞弥撒曲增加一个田园曲风格的任选乐章。科雷利的《圣诞协奏曲》（Op.6, No.8）内有最著名也是最动听的一首田园曲。巴罗克晚期的田园曲乐章的其他范例有巴赫《圣诞清唱剧》第二部分开头的辛孚尼亚和亨德尔《弥赛亚》第一部分中的田园辛孚尼亚。

科雷利的大协奏曲是这一体裁的最早范例，它们应用独奏-全奏对比的原则；但是科雷利不再细分独奏部分和全奏部分的风格，在当时，这些协奏曲只是分成一小组乐器和一大组乐器的教堂奏鸣曲或室内奏鸣曲，在曲中大组小组呼应、加强终止式经过句，要不然就是使结构错落有致。相对突出的第一小提琴声部有时会暗示出以后的独奏协奏曲的织体。德国作曲家最早的大协奏曲中，对于奏鸣曲形式和风格的类似依赖情况也颇为明显，如格奥尔格·穆法特的那些大协奏曲（1701），他声称他是在罗马第一次见到这种新体裁的（见花边插段）。直到进入 18 世纪后多年，许多协奏曲仍然显示出奏鸣曲的至少一种典型特征，即赋格式或仿赋格式快板。大协奏曲往往比较墨守成规，原因是许多作曲家（如杰米尼亚尼）和科雷利一样，把这种形式看作基本上是一首其音乐素材在平等基础上划分成主奏组和全奏组的奏鸣曲。当这一观念发生了变化时，那变化主要是由独奏协奏

曲引起，关于节奏、织体、和形式组织的较新思想在其中首次得到充分的体现。

格奥尔格·穆法特论如何将奏鸣曲转变成协奏曲

亲爱的读者：

我在罗马欣赏到的一种新颖动听的协奏曲确实给予我巨大的勇气并使我重新产生了一些也许不会使你不高兴的想法。如果不是为了别的，我至少是努力为你们的方便效劳，因为你们可以按照下列条件以各种方式演奏这些奏鸣曲。

1. 可以只用三件乐器，即两把小提琴和一把作为基础的大提琴或低音维奥尔演奏。

2. 可以用四或五件乐器演奏。

3. 进一步说，如果你希望听到具有新颖而多样化音响的丰满协奏曲(concerti pieni)，你可以用下述方式构成两个小组。组成一个由三把(或两把)小提琴和一把大提琴(或维奥拉达甘巴)的小重奏组(主奏组)，这三个独奏声部通篇演奏，不加重叠，当你看到字母T(它表明全奏)时，你从这些声部中抽出那两个〔独奏〕小提琴声部以及将被重叠的那些小提琴声部作为大重奏组(大协奏组)用。在字母S处你就让大重奏组休止，由小重奏组独奏。中间的中提琴声部按照人们将演奏的大重奏组的其他声部的比例得到重叠，不过在字母S处这一声部只需独奏，不需加以重叠。我花这么多力气是为了求得这种恰如其份的多样化。

C.帕利斯卡译自意文《和谐的奉献》(萨尔茨堡，1682)，收在DTOe, XL/2，第22卷中(维也纳，1904)。

朱塞佩·托雷利　在世纪之交对协奏曲的发展贡献最大的人是朱塞佩·托雷利(1658—1709)，他是博洛尼亚乐派最后几年的主要人物。一个意义重大的演变阶段可以在托雷利 Op.8(1709 年他去世后不久出版)的小提琴协奏曲集中明显看到，它包括大协奏曲和独奏协奏曲各 6 首。大多数协奏曲是 3 乐章的(快-慢-快)，这种排列成为后世作曲家的惯例。两个快板乐章照例是赋格风格的，中间乐章的构成方式是两个相仿的柔板作为一段简短快板的首尾框架。托雷利的紧凑的利都奈罗中强劲有力的快板主题由独奏段中流畅铺展的小提琴惯用音型法加以衬托而对比鲜明。

托雷利 Op.8 的最典型特点在于快板乐章的曲式：每个乐章都以利都奈罗开始，它用整个乐队发展一个或几个动机；这导至一个通常与全奏素材无关的独奏插部。然后全奏用另一调性重现利都奈罗的某一部分。在乐章完全结束之前这样的交替可出现几次，然后到达主调中的最后一次全奏作为结尾，它实际上和开头的利都奈罗雷同。术语利都奈罗(ritornello，即管弦乐段落)源自声乐，在声乐中它表示叠歌。这一形式实际上和回旋曲式相似，只有一点重要的区别，在协奏曲中所有的利都奈罗除第一和最后一次之外都用不同的调性。这种利都奈罗结构是托雷利、维瓦尔迪和他们某些同时代人的协奏曲的第一和最后乐章所典型的。因此协奏曲中既有前面的音乐的多次出现，又有调性关系的多样化和稳定性。Op.8, №8 的终乐章说明一种典型布局(见 NAWM94)。

其他意大利作曲家，特别是威尼斯人托马索·阿尔比诺尼(1671—1750)和德籍意大利人埃瓦里斯托·费利切·达尔阿巴科(1675—1742)堪与托雷利在协奏曲领域内的成就相匹敌，有过之而无不及。杰米尼亚尼和洛卡泰利的大协奏曲一般说来是保守的，但是洛卡泰利的独奏协奏曲采用了炫技经过句，它们预示这一要素在古典主义阶段协奏曲中的重要性。巴罗克后期最伟大的意大利协奏曲大师是安托尼奥·维瓦尔迪，下一章内将研究他的作品。

NAWM 94　朱塞佩·托雷利，小提琴协奏曲，Op.8,No.8，最后的快板乐章

这一乐章的结构可以用提纲和图表清楚地说明。段落分为：

利都奈罗 I：主题，C 小调(10 小节)，在次要乐思上作模进式

延伸，终止式用属小调(6 小节)。

独奏 I：$9\frac{1}{2}$ 小节，素材和利都奈罗的无关；有明显的模进模式和许多典型的小提琴音型及跳动；以属小调开始然后转至关系大调。

利都奈罗 II：8 小节；是利都奈罗 I 的缩略，用关系大调，转至下属调。

独奏 II：12 小节，素材和利都奈罗的无关；转至主调，用为利都奈罗Ⅲ作准备的属调内的四个小节作为结束。

利都奈罗Ⅲ：同利都奈罗 I，但结束在主调中，最后四小节以轻声重复作为尾声。

以下图表概括了这一结构：

全奏		独奏	全奏		独奏		全奏		
利都奈罗 I		独奏 I	利都奈罗 II		独奏 II		利都奈罗Ⅲ		
a	b		a	b			a	b	
1	11	17	26	30	34	43	47	57	66
c 小调	c 小调	g 小调	$E^{\flat}$大调		f 小调	c 小调 V_7	c 小调		

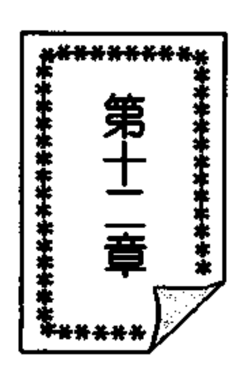
① 见 HAM，第 2 卷，No.219。

② 海因里希·弗朗茨·比贝尔，《小提琴奏鸣曲 16 首》。埃尔温·隆茨编订，收在 DTOe25(格拉茨，1959)中。

③ 由卡尔·内夫编订，收在 DdT 第 18 卷中(莱比锡，1904)。

④ 《乐曲选辑》由海因里希·里奇编订，收在 DTOe 2/2 中(维也纳，1895)。

⑤ 恩斯特·冯·韦拉编订，收在 DdT 第 10 卷中(莱比锡，1902)。



18世纪初期

法国哲学家诺埃尔·安托万·普吕谢在回忆他于1740年左右在巴黎听到的音乐时，指出有两个不同类别。一类他称为“巴罗克音乐”，另一类他称为“歌曲性音乐”(la musique chantante)①。这是“巴罗克”一词最早用于音乐(或用于任何艺术)的一例。对普吕谢而言，以其大胆与速度而使听众瞠目结舌的那种器乐——在巴黎的圣灵音乐会上可以听到的意大利奏鸣曲和协奏曲的音乐——就是巴罗克音乐。另一方面，不突出技巧而模仿人声自然音响便能感人至深的音乐，则是普吕谢所赞赏的“歌曲性音乐”。

这时的巴黎是一个音乐汇集中心。群众既可听到当地作曲家的、又可听到意大利作曲家的最新音乐。他们听到的有乔瓦尼·巴蒂斯塔·佩尔戈莱西(Giovanni Battista Pergolesi, 1710—1736)的言情的、分句匀称的、流畅的、伴奏简单的声乐旋律——就是普吕谢所谓的“歌曲性音乐”，也有维瓦尔迪的充满活力的、炫技的、难度很高而灿烂华丽的音乐；有拉莫的浓烈的、不安的音乐及其古怪的不协和音、丰富的和声和复杂的节奏——普吕谢所谓的巴罗克音乐；还有普吕谢最喜欢的作曲家让·约瑟夫·卡萨尼亚·德·蒙东维尔(Jean Joseph Cassanéa De Mondonville, 1711—1772)的音乐(他将两种风格各取少许加以结合)。这两种极端的对比是1720至1750年间在巴赫和亨德尔写作他们最重要作品的时期中所典型的。无论是他们，还是维瓦尔迪或拉莫，都未能避免这一时期在风格上的混乱状态的影响；特别是在晚期作品中，他们时而采用比较自然而旋律悦耳的新风格，时而又采用较老的、宏伟而色彩斑斓的、富丽的乐汇。

18世纪初，威尼斯虽然政治力量一落千丈，经济崩溃势在必然，但它仍以其绚丽繁华生活的魅力吸引着旅行者，特别是音乐家们。这是一种配
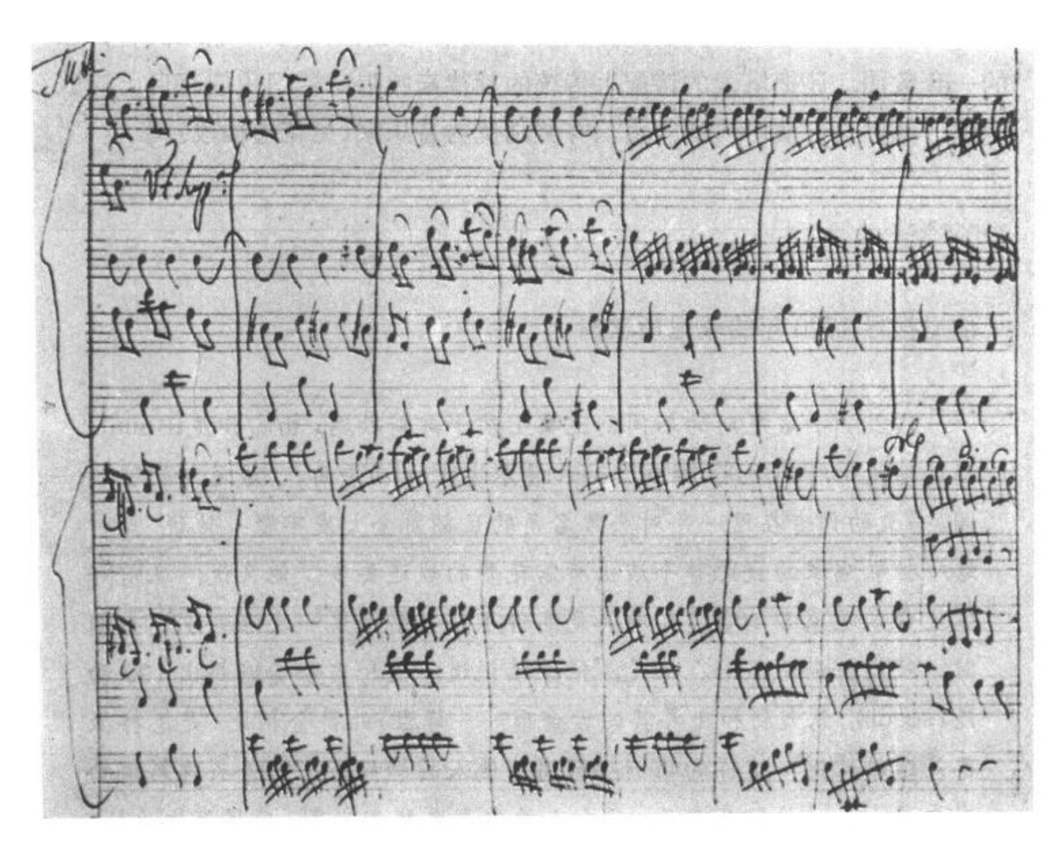
乐的生活，像一部永恒的歌剧。人们在街头、在湖上唱歌；船工们有自己的一套歌曲，还把塔索的诗配上传统的旋律来咏唱。名门望族有自己的歌剧院，他们自己演奏演唱、赏识并奖励优秀音乐家(见花边插段)。

伯尼报导1720年的威尼斯歌剧

1720年，威尼斯的不同剧院共上演十部新歌剧，由布伊尼(Buini)、奥兰迪尼(Orlandini)、维瓦尔迪和波尔塔(Porta)谱曲。《威尼斯剧院新闻》一文的作者在这一年对头牌名角的巨额薪金大发牢骚；他说，当时给一位歌唱家的钱比整个演出所需花费的钱还要多。他又说，从前一位优秀歌唱家拿100克朗就算是高价了。当薪水第一次涨到120克朗时，便闹得满城风雨。但是，他继续说道，这和当今普遍超出100西昆(sequin，意大利和土耳其的古金币——译注)的薪金相比，是怎样微不足道的比例？这样的比例对剧团其他人的影响是：随着头牌名角的妄自尊大和过份抬高身价，每个人的要求也越来越高。后果无法收拾：演员们常常联合起来作出决议，强行要求经理签订一定款项的合同；但是，由于演出不一定成功，钱是否付得出，很难逆料。

引自查尔斯·伯尼《音乐通史》第二卷，弗朗克·默塞尔编辑(纽约，1935；1957年重印)。

在威尼斯，公众的音乐节比在其他地方更多，这是音乐大放异彩的场合。圣马可教堂的圣乐团仍然名闻遐迩。这个城市一向是音乐印刷、教堂音乐、器乐创作和歌剧的中心，这一传统使它感到自豪。在18世纪，威尼斯的歌剧团从未少于六家，它们的演出季合在一起，全年可长达34周。1700至1750年间，威尼斯民众接受新歌剧的比例每年为10部或更多；至18世纪下半叶，这个数字甚至更大。私人、被称为Scuole(会社)的宗教团体，以及学术机构常常资助音乐演出，而节庆日在教堂中的礼拜仪式与其说是



维瓦尔迪手稿之一页——小提琴独奏与四声部弦乐重奏的《A大调协奏曲》末乐章中的一个全奏段。

宗教礼仪，不如说是器乐与声乐音乐会。

安东尼奥·维瓦尔迪

安东尼奥·维瓦尔迪(1678—1741)，圣马可堂圣乐团一位主要小提琴师之子，接受音乐(师从莱格伦齐)和神职的双重教育。1703年开始神父职责，但一年后因患慢性病而免去“望弥撒”之职，从此完全投身音乐。像这样兼神职与世俗工作于一身的情况在当时屡见不鲜。因为维瓦尔迪长着一头红发，人们常常称他为“红发神父”，这种浑名意大利群众喜欢用之于他们特别宠爱的艺术家。自1703至1740年间，维瓦尔迪曾在威尼斯仁爱教养院(这是一家慈善性质的女子寄宿学校)先后断断续续地担任指挥、作曲

家、教师、音乐总监。还曾在意大利其他城市和欧洲各地广泛旅行，从事作曲，并指挥歌剧与音乐会。

在18世纪的威尼斯和那不勒斯，像仁爱教养院一类机构原是为收容孤儿和私生子而创办的。如果我们相信旅行者传播的某些故事的话，这类孤儿和私生子肯定多如牛毛②。这些宗教性音乐院的组织和女修道院相似，但音乐训练照例是课程设置的重要部分。讲课一丝不苟，其成果对整个国家的音乐生活具有重要意义；教学组织得卓有成效，不惜工本，全力以赴。结果造就了一大批热情的青年业余音乐家；能够享受特权的奖励和必然冒出的几个才华出众的尖子刺激了他们与生俱来的竞争心理，这一定为任何作曲家提供了极其有利的环境。

在仁爱教养院的教堂和威尼斯的其他礼拜场所举行的音乐会吸引了大量听众。旅行者热情描述这些盛会，看到唱诗班和乐队主要由十来岁的少女组成，更不免感到新奇有趣。

18世纪有一个特点是我们今天难以理解但却是无比重要的，那就是群众不断需求新音乐。没有“经典”作品，能存活两、三个演出季以上的乐曲为数不多，不论什么类型的。维瓦尔迪必须为仁爱院中反复举办的每一个音乐节提供新的清唱剧和协奏曲。正是由于这种无休无止的压力，18世纪许多作曲家写出了数量庞大的作品，写作的速度快得惊人。维瓦尔迪的歌剧《蒂托·曼利奥》(Tito Manlio)据说只用5天写成，保持了最快的记录。他创作一首协奏曲的速度比抄谱员誊抄分谱的速度还要快，为此他感到自豪。

像他的同时代人一样，维瓦尔迪的每一首作品都是为某一特定盛会和某一特定演奏演唱团体而作的。他应约创作了49部歌剧，大多是为威尼斯，也有几部是为佛罗伦萨、费拉拉、维罗纳、罗马、维也纳和其他城市而作。他在仁爱教养院的职责要求他写作清唱剧和教堂音乐，其中大量以手抄本形式留存下来。所作协奏曲(这是教堂节日崇拜中常用的体裁)中也有许多是供仁爱教养院用的，但出版的作品则有不少题献给外国的庇护人。现存的作品有500余部协奏曲和交响曲、90首独奏和三重奏鸣曲、49部歌剧以及许多康塔塔、经文歌和清唱剧。

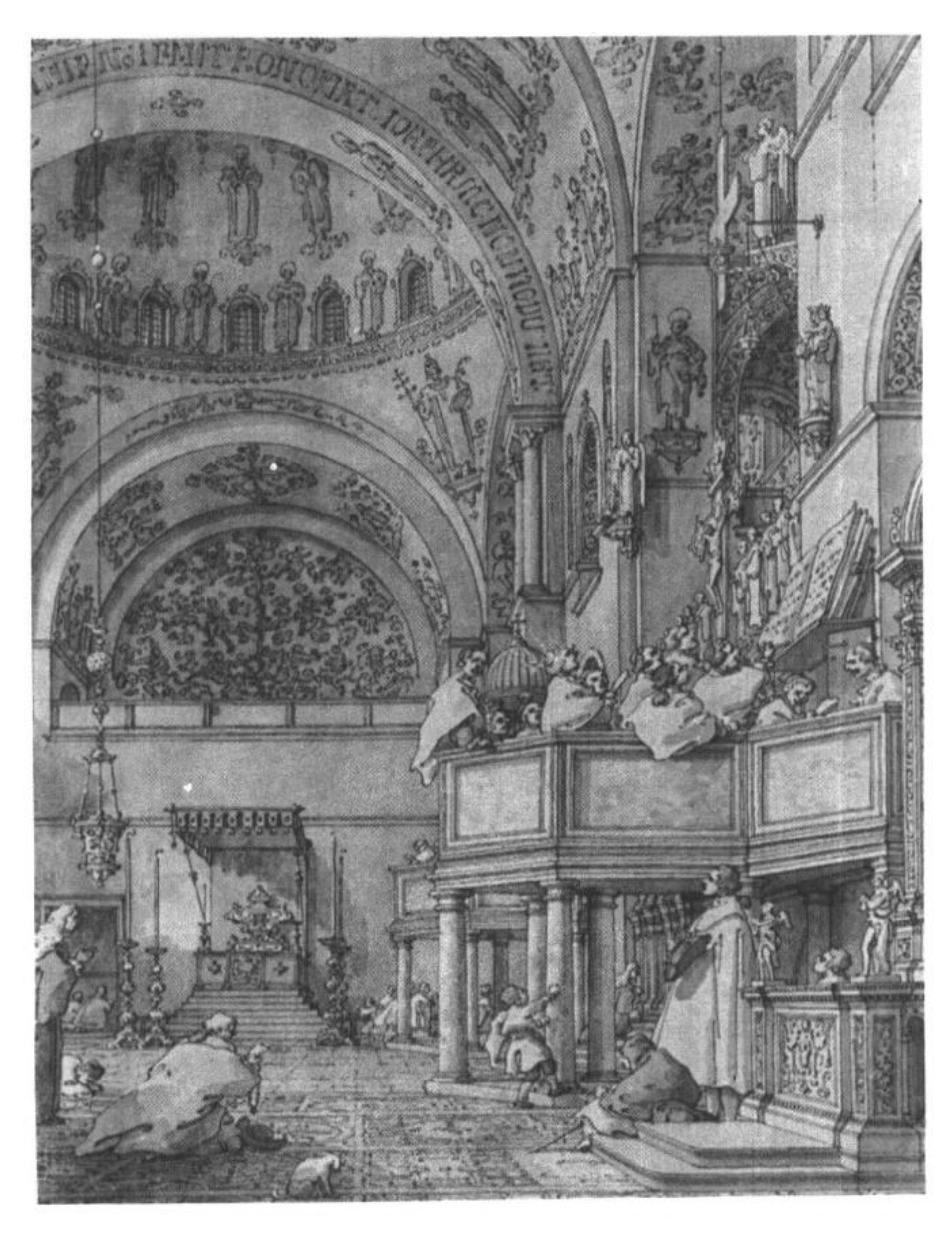
夏尔·德·布罗塞斯谈威尼斯的音乐会

这里有一种超凡脱俗的音乐，即教养院的音乐。一共有四家教养院，全都收养私生女或孤女或是父母没有条件养育的女孩子，教育经费由社会承担，主要是训练她们的音乐专长。因此，她们的演唱像天使一般；还拉小提琴、大提琴、弹管风琴、吹长笛和大管。总而言之，没有什么乐器大得可以使她们望而怯步。她们过着隐修的生活，像修女一样。演出时是清一色的女孩子，每场音乐会约有 40 人。我向你保证，看到一位年轻貌美的修女穿着一套白色长裙，耳鬓插一束石榴花，指挥乐队，打着拍子，丝丝入扣，仪态万方，如此动人的情景确实是见所未见。这些女孩的歌喉音质轻盈优美，因为她们不懂什么叫浑厚，也不懂什么叫法国式的细若游丝。

我去得最多的教养院是仁爱院，在那里能得到最好的款待。他们的交响曲之完美，亦是首屈一指。多么正规的表演！只有在那里你才能听到巴黎歌剧院自吹自擂但名不符实的"第一弓"(le premier coup d'archet，指交响曲以全奏开始时的一弓，通常为同度演奏——译注)。

引自夏尔·德·布罗塞斯(1709—1777，法国学者，法官，1739 年游意大利时写下著名的书信集，谈意大利观感——译注)《意大利一百年——1739 与 1740 年自意大利致友人书》，科隆编辑(巴黎：阿尔方斯·勒瓦瓦瑟，1836)，帕利斯卡英译。

维瓦尔迪的声乐作品　今天，维瓦尔迪主要以管弦乐作曲家而闻名；他身前出版的作品(大多在阿姆斯特丹)只有约 40 首奏鸣曲和 100 首协奏曲。但是，他在歌剧、康塔塔、经文歌和清唱剧方面的成就也是不容忽视的。我们对 18 世纪初意大利歌剧的了解仍然很不全面，因此无法把维瓦尔迪的功绩和斯卡拉蒂、洛蒂(Lotti)、弗朗切斯科·加斯帕里尼(Francesco Gasparini,1668—1727)、阿尔比诺尼(Albinoni)、C.F.波拉罗洛(Pollarolo, 1653—1722)、卡尔达拉(Caldara)、亨德尔或其他曾有歌剧于该世纪的前 30



歌手们挤在威尼斯圣马可堂的一间布道坛中，正在对着一本硕大无朋的唱诗班歌本视唱；在耳堂的另一端是一个类似的布道坛。此画系安东尼奥·卡纳尔(人称卡纳列托)所作(汉堡，美术馆)。

年中在威尼斯演出的作曲家作一比较。不过，维瓦尔迪在当时肯定是很受欢迎的；在他创作歌剧的那些年中(1713—1739)，威尼斯的剧院上演他的作品比任何其他作曲家的要多，他的声誉绝不局限于他所在的一城一国。
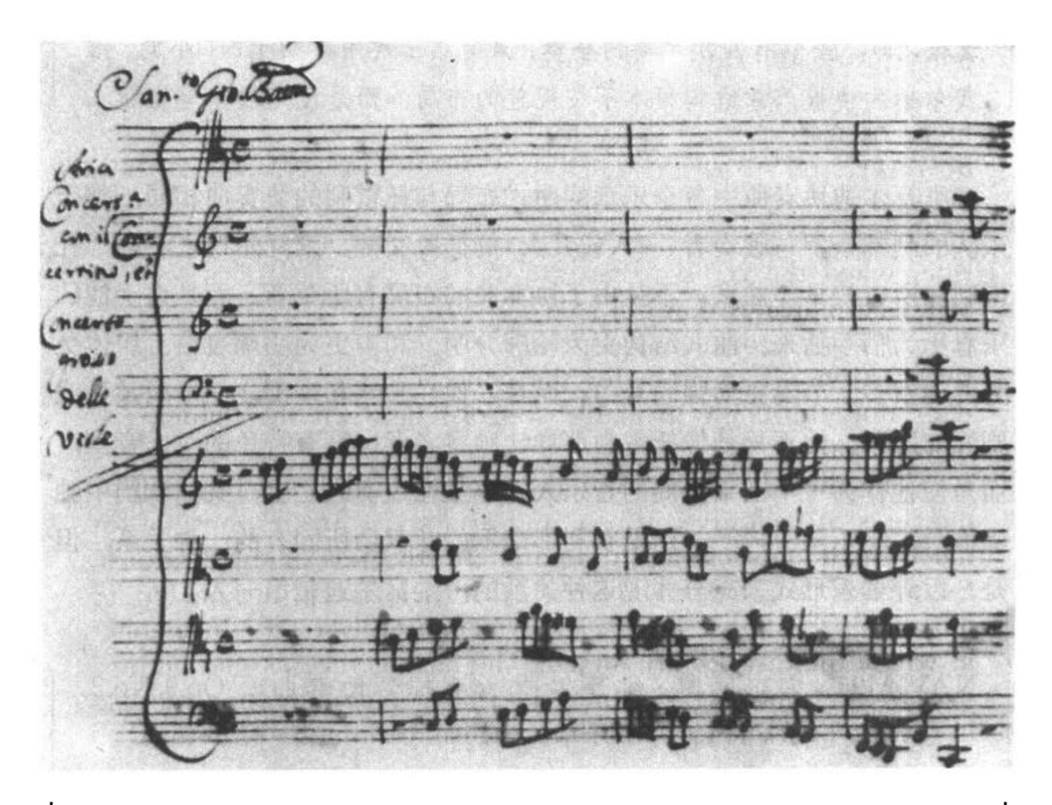
现在可以找到的仅有几首教堂音乐的实例，说明在这一领域中维瓦尔迪也是一位真正有水平的作曲家。

维瓦尔迪的协奏曲　维瓦尔迪的器乐曲，尤其是协奏曲，旋律清新，节奏强劲，处理独奏和管弦乐色彩技艺高超，形式明晰，因而使它们长期来一直得到人们喜爱。许多奏鸣曲以及早期的某些协奏曲显示出科雷利的影响。不过，在他出版的第一部协奏曲集(Op.3，约1712年)中，维瓦尔迪已表现出他充分意识到托雷利(Torelli)和阿尔比诺尼所例示的那种追求清晰的音乐形式、强劲的节奏和有特色的独奏独唱写法的时代趋向。

维瓦尔迪协奏曲约有三分之二是为一件独奏乐器加管弦乐队而作的，当然通常是小提琴，但也有不少用大提琴、长笛或大管。在两把小提琴的协奏曲中，两名独奏者往往同等重要，形成两个高声部二重奏的织体；但是，有许多要求几件独奏乐器的乐曲实际上是独奏或二重协奏曲而不是真正的大协奏曲，其中的第一小提琴或第一、二小提琴——管乐器亦非罕见，甚至有曼多林——处理得具有炫技色彩，因而显然与主奏部(Concertino)的其他部分有所不同。也有几首重要的协奏曲供独奏乐器加通奏低音用，而没有通常的弦乐器全奏协奏部(ripieno)。

维瓦尔迪在仁爱教养院常用的乐队可能包括20至25件弦乐器，由羽管键琴或管风琴演奏通奏低音；这是基本组合，虽然他的许多协奏曲中还用到长笛、双簧管、大管或圆号，其中任何一件都可用作独奏乐器或用于重奏组合中。维瓦尔迪乐队的规模与编制变化不定，决定于各个特定庆典中所能物色到的演奏员。他的创作以色彩纷呈著称，这是他将独奏和乐队中的弦乐器加以不同的组合而取得的。用这一体裁而写的许多范例显示出他对音响效果具有非凡的本能，著名的《春季》协奏曲——这是代表四季的一组四首协奏曲(Op.8,1725)中的第一首——只是其中的一个例子。

维瓦尔迪的协奏曲大多为常见的三乐章：快板乐章；用原调或近关系调(关系小调、关系属调或下属调)的慢乐章；比第一个快板乐章较短而更为活泼的快板末乐章。虽然有几个乐章呈现较早的赋格风格，但典型织体是主调音乐而不是对位音乐，只是有很多运用对位法之处，而且重点特别放在两个外声部上。



亚历山德罗·斯特拉德拉的清唱剧《圣乔瓦尼·巴蒂斯塔》(1675)中咏叹调《Soffin pur rabbiosi fremiti》的利都奈罗(ritornello)。像后来的大协奏曲一样，这里的乐谱分成两部分，一是两把独奏小提琴和低音乐器的主奏部，一是(在双斜线以下)“维奥尔琴大协奏曲”，它要求正规的弦乐队。(摩德纳，埃斯特图书馆。)

NAWM95　安东尼奥·维瓦尔迪，《G小调大协奏曲》Op.3，No.2，RV578③选段

维瓦尔迪对快板第一乐章的处理手法在这首协奏曲的第二乐章中显示出来。主奏部由两把小提琴和一把大提琴组成。开始的利都奈罗有三个动机组，最后一组是第二组的转位对位。独奏段所包含的大多为华彩内容，但第二独奏段第38小节中有一处含蓄地引用开始的全奏动机。一个不寻常的特征是，结束的利都奈罗将动机的次序前后颠倒，而且开始动机由主奏部演奏。最后7小节是一个将开始动机中的下行八度跳越重新加以组合的尾曲(epilogue)。这一乐章还有一个不同寻常

之处，即：虽然有四次主要的全奏，只有第三次用不相干的D小调。维瓦尔迪的快板乐章结构根本不按规范的布局，而是没完没了地出新。

维瓦尔迪协奏曲中各个乐章的曲式布局与托雷利的协奏曲相同：整个乐队的利都奈罗与独奏者(一人或几人)的插段交替。维瓦尔迪之不同于托雷利和所有较早作曲家，不是由于协奏曲的布局有所革新，而是由于他的乐思更为信手拈来、曲式结构更为轮廓分明、和声更为明确自信、织体更为变化繁多、节奏更为强劲有力。而且，他在独奏和全奏之间形成某种戏剧性的紧张；他不只是像托雷利那样让独奏者奏出富有特色的对比音型，而是使他作为一个主宰全局的音乐人物屹立在重奏组之上，犹如歌剧中独唱演员之于乐队一样——这是有利都奈罗的咏叹调所固有的一种关系，但是，以纯器乐形式来充分体现这种关系的，维瓦尔迪是第一人。

NAWM96　安东尼奥·维瓦尔迪，《小提琴协奏曲》，Op.9,No.2, RV345：广板乐章

这一慢乐章引自1728年出版的《基萨拉琴》曲集，表现了早期古典主义风格的许多特点：平衡的乐句，频繁的不完全终止(它们使结构更清晰)、颤音、三连音、带有倚音的阴性终止。像维瓦尔迪的大多数慢乐章一样，它的配器比较轻盈，只有大提琴和通奏低音与独奏小提琴一起演奏。

维瓦尔迪是最早使协奏曲的慢乐章具有和两个快板乐章同样重要性的作曲家。他的慢乐章通常是一个气息悠长富有表情的如歌的旋律，宛如一首柔板的歌剧咏叹调或咏叙调，表演者当然有必要加上自己的装饰音。后来的协奏曲的慢乐章在风格上都是特别有远见的。

因此，在维瓦尔迪的音乐中你可以找到18世纪前半叶中风格变化的迹象。处于保守一端的是几首科雷利风格的奏鸣曲和协奏曲；处于先进一端的则是那些独奏协奏曲的末乐章、管弦乐协奏曲(亦即没有独奏乐器的协奏曲)以及维瓦尔迪称为“辛孚尼亚”的23首作品中的一大部分。如同这一时期所常见的那样，他的术语用得并不精确，但是他的音乐，尤其是“辛孚尼

亚”的音乐，清楚地证明这位作曲家有权跻身古典交响曲最早的先驱之列：简练的形式、明显的主调音乐织体、旋律无大起落的主题、小步舞曲的末乐章以及甚至包括那许多以前一向被认为是曼海姆乐派的德国作曲家发明的风格小特点——全都见之于维瓦尔迪的音乐。

在标题音乐、例如名闻遐迩的《四季》和十来首其他类似作品中，维瓦尔迪对这类音乐描绘所蕴含的朴素写实主义也持有他的时代所特有的半是严肃、半是游戏的态度。虽然描绘的意图无疑常常会使人想到要采用特殊的色彩效果或是更动正常的乐章次序，但外在的标题完全被融入协奏曲的标准音乐结构。

维瓦尔迪的影响 维瓦尔迪在18世纪中、晚期对器乐的影响相当于前一代的科雷利。他的弦乐队写作风格的悠然自得的简练手法是一种启示；他对于独奏者作用的戏剧性构想在古典协奏曲中被接受并得到发展；简洁的主题、清晰的形式、节奏的活力、乐思流动中有力的逻辑连续性——维

大事年表

年份	事件
1700	约翰·塞巴斯蒂安·巴赫(1685—1750)在吕讷堡。
1703	乔治·弗里德里克·亨德尔(1685—1759)在汉堡。
1708	巴赫在魏玛。
1710	康普拉(Campra)，《威尼斯节日》。
1711	亨德尔，《里纳尔多》在伦敦，查理六世加冕为神圣罗马皇帝。
1712	安东尼奥·维瓦尔迪(1678—1741)，协奏曲Op.3。
1714	英王乔治一世(亨德尔的庇护人)加冕。
1717	巴赫在克滕。 让·华托(Jean Watteau, 1684—1721)，油画《发舟西苔岛》。
1722	《平均律钢琴曲集》I。 拉莫(1683—1764)，《和声基本原理》。
1723	巴赫在莱比锡。
1725	约翰·富克斯(Johann Fux, 1660—1741)，《艺术津梁》。
1726	维瓦尔迪，《四季》。 乔纳森·斯威夫特(1667—1745)，《格列佛游记》。
1727	英王乔治二世加冕。
1728	约翰·盖伊(John Gay,1685—1732)，《乞丐歌剧》。
1729	巴赫，《马太受难曲》。
1733	乔瓦尼·佩尔戈莱西(Giovanni Pergolesi, 1710—1736)，《女仆作夫人》。 拉莫，《伊波利特与阿里西》。
1740	普鲁士腓特烈大帝加冕。
1742	亨德尔，《弥赛亚》。
1749	拉莫，《琐罗亚斯德》。 巴赫，《赋格的艺术》。

瓦尔迪所特有的全部特色都传给了其他许多作曲家，特别是J.S.巴赫。巴赫至少改编了维瓦尔迪的10部协奏曲，其中6部为羽管键琴曲、3首为管风琴曲、一首原为4把小提琴而作，后改为羽管键琴和弦乐队曲。在巴赫创作的许多协奏曲及其德国同时代人的协奏曲中，无论是在总的布局方面还是在细节方面都可明显看到维瓦尔迪的影响。

让-菲利普·拉莫

让-菲利普·拉莫(1683—1764)是18世纪法国最杰出的音乐家，他的经历不同于历史上任何其他著名作曲家。在40岁以前他基本上无籍籍之名，然后先以理论家身份、直到后来才以作曲家身份而引人注目。他的成名之作大多作于50至56岁之间。当时他曾被指责为革新者，而20年后他又被甚至更严厉地攻击为保守派。晚期邀宠于法国宫廷，生活相当富足，但仍一贯离群索居，不善交际而好与人辩，但是，作为艺术家他却是勤勤恳恳、才智出众。

拉莫从他的在第戎任管风琴师的父亲处接受了最早的、据我们所知也是唯一的正式音乐教育。1701年短期访问意大利、又在克莱蒙费朗任管风琴师，一个时期后去往巴黎，1706年出版一本羽管键琴曲集。1709年接替其父在第戎圣母院任职，1713年在里昂获管风琴师之职。1715年返回克莱蒙费朗任原职，在那里写作著名的《和声学》，于1722年出版。

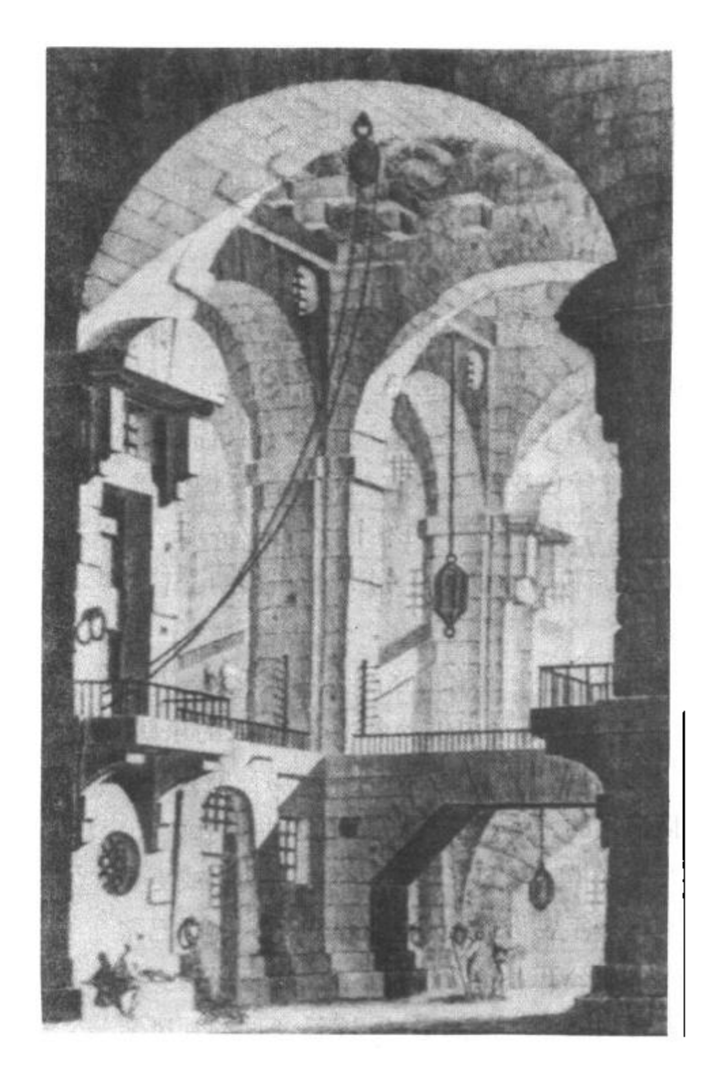
拉莫于1723年返回巴黎。法国的文化生活不同于德国和意大利，它只集中于这一个城市。除非是在首都成名，其他一切成绩和声誉都不算数；而对作曲家而言，真正成名的捷径，实际上可说是唯一途径，是歌剧。拉莫的前景十分暗淡：他没有钱，也没有有权有势的朋友，又生来不善于阿谀奉承。更糟的是，他已以理论家而成名在前；人们知道他是一位学者，一位哲学家。他们不相信一位谈论音程、音阶与和弦如此博古通今的人能够写出人人喜闻乐见的音乐。拉莫本人意识到自己的不利条件，努力加以克服，在1727年的一封信中强调指出，他在作品中“曾仔细观察大自然”，并学会以恰切的音乐语言再现其“色彩和细微变化”。他没有什么机遇，只好为三、四部小型音乐喜剧写了一些咏叹调和舞曲，还有一些带

说白的唱段，在巴黎的通俗剧院演出。出版了几首康塔塔(1728)和另三册羽管键琴曲集(1724、约1728和1741)；此时他作为教师和管风琴家的声誉开始吸引学生。最后，到1731年终于时来运转，开始受到法国主要的音乐庇护人拉·普普利尼埃尔的保护。

拉·普普利尼埃尔 亚历山大-让-约瑟夫·勒·里歇·德·拉·普普利尼埃尔(Alexandre-Jean-Joseph Le Riche de la Poupliniere, 1693—1762)出身法国历史悠久的名门望族，继承巨额财产后又因投机赢利并于1721—1738年间在路易十五朝中任包税员之职收益颇丰而腰缠万贯。他在巴黎有两三处宅邸，在近郊还有其他房产。在他的沙龙中济济一堂的，有贵族、文学家(伏尔泰和J.J.卢梭)、画家(范·卢和拉·图尔)、冒险家(卡萨诺瓦)，最多的是音乐家。

追求新鲜的拉·普普利尼埃尔发掘了一些有前途的无名音乐家，并以提挈他们为乐。他在巴黎附近的帕西的别墅中供养着一个14人的乐队，需要时再增加外聘的乐师；每周的例行公事包括：星期六一场音乐会、星期日早晨在私家圣堂举行有乐队演奏的弥撒、星期日下午在别墅的廊台上举行大型音乐会以及晚饭后举行小规模音乐会，此外每周还有两次或更多音乐会。总起来拉·普普利尼埃尔每年要化费巨资于他的音乐兴趣，巴黎的许多歌剧和大多数管弦乐音乐会在公开上演以前都要在这别墅内为少数精选的听众试演。拉莫是拉·普普利尼埃尔在1731至1753年间的管风琴师、指挥和常驻作曲家。他不但必须为音乐会和教堂，而且还得为舞会、戏剧、音乐节、宴会、芭蕾舞剧以及各种特殊盛典写作或准备音乐。他教拉·普普利尼埃尔夫人羽管键琴。拉莫的妻子是一位造诣很高的羽管键琴演奏家，常在拉·普普利尼埃尔的音乐会上弹奏丈夫的作品。

拉莫雄心勃勃，想当歌剧作曲家而出人头地，此事由于拉·普普利尼埃尔的斡旋而很快得以实现。根据伏尔泰提供的台本而创作歌剧的规划未能完成；然后拉莫根据广受欢迎的台本作家西蒙-约瑟夫·佩尔格兰(Simon-Joseph Pellegrin)神父的一首诗写成《伊波利特与阿里西》，于1733年作曲家55岁时在巴黎公演。1735年的歌剧芭蕾舞剧《壮丽的印度群岛》获得更加不同凡响的成功。两年后歌剧《卡斯托与波吕克斯》问世，此剧通常被认为是拉莫的杰作。1739年他又发表两部新作：歌剧芭蕾舞



拉莫《达达努斯》中的监狱场景，由皮拉内西(Piranesi)的学生马基(Machy)设计(1760)。让-尼古拉·塞万多尼(Jean-Nicolas Servandoni)于1726—1746年间在巴黎歌剧院首创从侧角置景。雕刻为多蒙(Daumont)所作。(巴黎，歌剧图书馆)

剧《青春女神节或抒情天才》和歌剧《达达努斯》。从一开始，拉莫的歌剧就激起评论界暴风雨般的争论。总是热衷于舌剑唇枪的巴黎知识阶层分成吵吵嚷嚷的两大阵营，一方支持拉莫，另一方则指责他背离了吕利的古老法国歌剧优秀传统。吕利派一口咬定拉莫的音乐晦涩难解、矫揉造作、怪诞滞重、呆板而不自然。拉莫在《壮丽的印度群岛》的前言中提出反驳也无济于事，他说他“是努力效法吕利，但不是一味依样画葫芦，而是像他那样以大自然——那么美丽，那么纯朴的大自然——为蓝本。”随着吕利派和拉莫派的争吵愈演愈烈，拉莫的声望不断增高，巴黎剧院中出现的他的歌剧的大量仿作证明了这一点(“仿作”一词的原文parody，通常指将一首严肃作品加以嘲弄性的或歪曲的模仿——译注)。在当时，所谓parody不

一定指拙劣的模仿或漫画式模仿，而只是将原剧加以巧妙亲切的模仿或改写。

1745年，拉莫的芭蕾舞喜剧《纳瓦拉公主》在凡尔赛上演以庆祝王储与玛丽亚·台列莎公主的婚礼，获得极大成功。国王为他偿付该剧出版费用并决定给他一笔年度津贴和皇家室内乐作曲家的光荣称号，以资奖励。

拉莫的晚期戏剧作品，与18世纪30年代的歌剧与歌剧芭蕾舞剧相比，大多情调比较轻快，不那么含意深刻；有许多只是为某一特定盛典而作，昙花一现而已。但他晚期最重要的作品、芭蕾喜剧《一大盘》(1745)和严肃歌剧《琐罗亚斯德》(1749)是例外。18世纪50年代，拉莫不由自主地被卷入另一场论战，即法国音乐与意大利音乐的优劣之争。这场著名的“谐歌剧之争”将在下一章中详加讨论；在这里只需指出，拉莫这位当时健在的最卓越作曲家被争论的一方颂扬为法国音乐的坛主，因而成为20年前因他不照吕利的方式写作而曾对他备加谴责的那一派人的偶像。意大利派的首脑是卢梭(他一向对法国音乐持犀利批评的态度)，另外还有为狄德罗的《百科全书》撰写音乐文章的几位哲学家。

拉莫晚年大多忙于撰写辩论性文章和更多的理论性论文。他于1764年去世；至死不屈不挠而且永远是一位至善论者的他，甚至在奄奄一息时还硬撑着责骂为他举行临终圣礼的神父的拙劣吟唱。

拉莫的理论著作　毕其一生，拉莫始终对音乐理论(当时称作“音乐科学”)很感兴趣。在他的大量论文中他试图从声学的规律求出和声学的基本原则，不仅阐明了当时的音乐实践，而且在其后200年的音乐理论中一直影响深远。拉莫认为音乐的根本要素是和弦，而不是单个的音，也不是旋律线或音程。他相信大三和弦是将弦线二等分、三等分、四等分和五等分而自然产生的，后来他又意识到，泛音列证实了他的论点。根据“自然原则”来解释小三和弦比较困难，但他还是建立了所谓旋律小音阶。他假定由八度以内的几个三度来营造和弦，从而使三和弦扩展为七和弦，而下行三度和五度则构成九和弦与十一和弦。拉莫是通过一个和弦的所有转位形式来认识它的，这是一个意义重大的真知灼见；由此引出的“基础低音”概念(亦即我们所说的一连串和弦的根音进行)也是如此。此外，拉莫确认主、属、下属三种和弦是调性的支柱，并将其他和弦与它们连系起来，从

而形成“功能和声”的观念。他还认为，转调可能产生于一个和弦(在现代术语中应指枢纽和弦)的功能的变化。相比起来比较次要的是他的“一切旋律均起源于和声(明的或暗的)”这一理论和他对一些特定的调的特殊性质的见解。他的数字推断和数字模拟(他认为这可使其和声理论具有数学的依据)受到诸如百科全书编纂家让·勒·隆德·达朗贝尔(Jean Le Rond d'Alembert,1717-1783)等科学家的怀疑；达朗贝尔将拉莫的理论浓缩成一些基本要素，以梗概形式出版，题为《拉莫音乐理论与实践的要素》(巴黎，1752)。
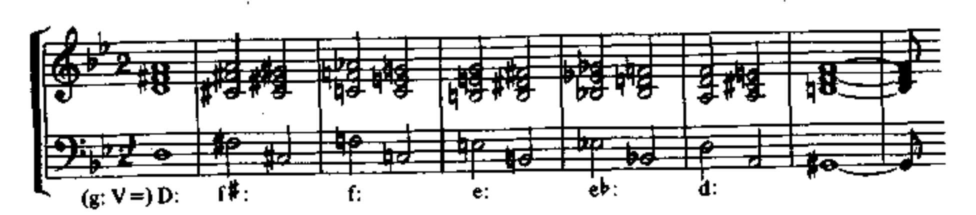
拉莫的音乐风格　吕利之后的法国歌剧日益趋向于扩大原已很大的装饰性因素的比例——壮观的布景和芭蕾舞，加上描绘性管弦乐、舞蹈、合唱和歌曲。甚至是在被称作“抒情悲剧”的作品中，戏剧效果的重要性和质量都是每况愈下；最后，歌剧-芭蕾舞剧干脆只剩下大规模的芭蕾舞和壮观场面，不同场景之间情节的连续性单薄无比，或根本就没有。拉莫的“英雄芭蕾舞剧”《壮丽的印度群岛》现已成为他演出最频繁的作品之一，这是一部歌剧芭蕾舞剧，四幕各有其自成起讫的情节，发生在地球的不同地域，因而就为各种不同的装饰和舞蹈提供了机会，而使18世纪初法国观众对异国景色和异国人民的兴趣得到满足。四幕各有标题：《慷慨的土耳其人》(场景为“印度洋上一岛屿”，情节类似莫扎特后来用于《后宫诱逃》的那个故事)、《秘鲁的印加人》、《鲜花，波斯节日》、《蛮子》(地点为“美洲一森林”，故事中既有印第安人，也有西班牙人和法国人)。拉莫音乐的戏剧性，特别是在印加人一幕中，要比台本所可能表现的强烈得多。

就其音乐特征而言，拉莫的戏剧作品显然与吕利的相似。两人都对宣叙调中适当的朗诵和精确的节奏记谱有着同样的细腻兴趣；两人都将宣叙调同音调优美、组织有序的咏叹调、合唱或器乐间奏搀合在一起；两人都遵循传统而频繁采用长的怡情场景；而且序曲的形式(在拉莫的早期歌剧中)也是一样的。但是在这总的框架之内，拉莫加了许多变化，因此实际上他和吕利的音乐只是貌似而实质上不同。

最显著的对比也许在于旋律线的禀性。作曲家拉莫坚定不移地将理论家拉莫关于“一切旋律都植根于和声”的信条付之实践。他的许多旋律乐句都是明明白白三和弦式的，因此它们下面的和声进行绝对没有灵活的余

地。而且，大小调体系之内的属、下属和所有次级和弦的条理分明的关系以及转调支配着和声。拉莫取材于一块丰富的调式板，既有协和的又有不协和的和弦，既有直截了当的又有紧张牵强的进行，还有为了表情目的而采用的转调，所用手法使吕利的风格黯然失色。拉莫的和弦大多为自然音的，但间或也会运用变化音和等音转调，效果极佳。《伊波利特与阿里西》第二幕第五场命运女神的三重唱(例12-1)中，下行的变化音模进在5小节中迅速地转了5次调，从而加强歌词"不幸的人，你往哪里逃？害怕得胆颤心惊！"的含意。

例12-1　让-菲利普·拉莫，《伊波利特与阿里西》中的转调



拉莫在曲式处理上也是一位革新家。即使是在像《卡斯托与波吕克斯》和《壮丽的印度群岛》中那样保留吕利法国序曲模式的情况下，第二乐章也总是扩展和深化的。序曲的有些曲式布局显然是试验性的，例如在《青春女神节》中；晚期作品则自由运用意大利交响曲的三乐章形式。他的序曲每每会引用一个将在歌剧中用到的主题；偶尔(如在《琐罗亚斯德》中)序曲像是交响诗，描述即将发生的戏剧发展。

像吕利与其他法国作曲家一样，拉莫的宣叙调和咏叹调在旋律风格上不像这一时期的意大利作曲家所处理的那样形成对比。他的咏叹调虽然篇幅和类型各不相同，在形式上大多可归为两大类：较短的AB二段式和在对比段之后有一重复的较长形式，它可以是意大利返始咏叹调中那种ABA形式，也可以像通常的法国回旋曲那样有不止一次重复。无论采用什么形式或规模，拉莫的咏叹调几乎总是保持着某种冷漠与克制，而和意大利歌剧咏叹调的激情与狂热截然不同。温文尔雅、画意盎然、风趣的节奏、饱满的和声、借助装饰音而加的旋律装饰——这些都是他的咏叹调的重要特征。

这并不是说拉莫的音乐缺乏戏剧感染力;《卡斯托与波吕克斯》第一幕的开始几个场景和《伊波利特与阿里西》第四幕第一场中的独白《啊，难道我》，气势之宏伟，在18世纪法国歌剧中无出其右者。不管怎么说，他的歌剧中最强烈的效果是通过独唱与合唱的协同应用而取得的。合唱在意大利早已不用，但在法国歌剧中还显赫了很长一段时间;拉莫的所有作品都有大量合唱。《壮丽的印度群岛》第二幕中对太阳的祈祷("光辉的太阳")是一个极好的范例，说明他的以主调音乐为主的合唱写作的动人效果。

总的说来，拉莫最独到的贡献在于歌剧中的器乐部分——序曲、舞曲以及伴随舞台表演的描绘性交响曲。在所有这些部分中，他的创造发明层出不穷。主题、节奏与和声都有着深刻的个性和无与伦比的绘画特征。法国人特别重视音乐的描绘力，而拉莫就是他们最杰出的音画家。他的音画从优雅的小品到雷鸣(《伊波利特》第一幕)、风暴(《爱的惊奇》1757，第三幕)或地震(《壮丽的印度群岛》第二幕)的大笔挥洒的刻画，应有尽有。绘画特征常常因新奇的配器而更为突出。拉莫对大管和圆号的应用以及后期作品中木管乐器的独立都是与当时最先进的管弦乐实践一致的。

拉莫的羽管键琴曲具有库普兰作品中也曾出现过的精致织体、轻快节奏、精美细节和生动的幽默。在第三也是最后一集(《新羽管键琴套曲》，约1728)中，拉莫以颇像多梅尼科·斯卡拉蒂的手法试验炫技效果。他出版的唯一重奏曲是一集题为《羽管键琴重奏曲》(1741)的三重奏鸣曲;在这些乐曲中，羽管键琴不只是用于伴奏，而是与其他乐器并驾齐驱，一起表现和展开主题素材。

NAWM78 让-菲利普·拉莫，《伊波利特与阿里西》第四幕第一场:咏叹调《啊，难道我》

在这段独白中伊波利特诉说自己在被诬谄强暴其继母后被放逐而与心爱的阿里西分开的经过。此曲例示出拉莫如何既忠诚于吕利的传统又背离它。像吕利作品中类似的场景一样，它由宣叙调和咏叹调般的叠歌结合而成。叠歌"啊，难道我一日之间丧失我所爱的一切?"重复两次，曲调优美，节奏均匀。接着的音乐像说白，每一音节配上短小的音，节拍不断变化，不像一个造型优美的旋律。拉莫以四声部弦

乐组取代吕利的五声部弦乐队，另加长笛、双簧管和大管。为了表达伊波利特的悲痛，和声中充满推动它向前的不协和音，这从低声部音型所要求的七度、九度、减五度和增四度的数量以及必不可少的倚音和谱上所记的其他装饰音中可以明显看出。

拉莫的成就可归纳为三个方面。早期歌剧和歌剧-芭蕾舞剧是英雄壮丽风格的，他是这种风格在巴罗克晚期的代表人物，可与巴赫和亨德尔媲美。他描绘的英雄特性总是伴有清澄、娴雅、节制和优美等典型的法国特征，有时还被这些特征所取代，而且始终如一地力求生动如画；在这些方面他可与同时代的华托(Watteau)相比。最后，同样也是法国的典型特点，他既是作曲家又是哲学家，既是创造者又是分析家；在这方面他又可与同时代的伏尔泰相比。如果我们要充分了解拉莫的成就，这三个方面是不可分割的。他是 18 世纪最多产也是最复杂的音乐个性之一。

约翰·塞巴斯蒂安·巴赫

约翰·塞巴斯蒂安·巴赫(1685—1750)一生平平淡淡，和他那个时代中路德教派德国的许多成功的音乐工作者相仿。曾在阿恩施塔特(1703—1707)和米尔豪森(1707—1708)任管风琴师；在魏玛公爵府圣乐团先后任宫廷管风琴师和乐队首席(1708—1717)；在克滕一位亲王宫中任乐正(1717—1723)；最后任圣托马斯学校指挥并在莱比锡任乐正(1723—1750)，这是路德教派地区的一个重要职位。作为管风琴技巧大师和艰深对位乐曲作曲家，他在新教德国享有一定的知名度，但同时代作曲家中至少有 6 人在欧洲比他更加名闻遐迩。他自认是一位勤勤恳恳的艺人，为了满足他的上司，为了娱乐和教化他的同胞，为了荣耀上帝，他尽心尽力地工作。如果当时有人告诉他，在他去世 200 年后，他的音乐到处有人演奏和研究，他的名字在音乐家中受到比任何其他作曲家更为深刻的崇敬的话，他无疑会大吃一惊。

约翰·塞巴斯蒂安是来自德国中北部图林根地区的庞大巴赫家族中的一员。这一家族在自 1560 年前后至 19 世纪的六代人中产生了数量可观的优秀音乐家，有几人大名鼎鼎。他最早的教育受之于在埃森纳赫镇担任乐

师的父亲，1695年父亲去世后，继续师从兄长约翰·克里斯多夫，后者是一位管风琴师，是帕赫贝尔的学生。他通过誊抄或改编其他作曲家的总谱这一习惯做法而学习他们的音乐，这一习惯他终其一身保持不变。就这样他得以熟悉法国、德国、奥地利和意大利一些最杰出作曲家的风格，摄取各人的典型优点。巴赫的音乐发展决定于五个因素：家族的工艺传统、艰苦但却硕果累累的通过抄写总谱而从所有源泉摄取的手法、18世纪的庇护体系(或为个人，或为教堂，或为市政当局)、他本人对艺术的功能和艺术家的职责所持的宗教态度以及——这是其他所有因素的根本——我们称为“天才”的那个难以理解的个人要素。

除歌剧外，巴赫用当时几乎所有的音乐形式进行创作。由于他主要是根据自己所处的特定环境的要求而进行创作的，他的作品便可相应地加以归类。在阿恩施塔特、米尔豪森和魏玛，他的职务是弹奏管风琴，因此作品大多为管风琴曲。在克滕的工作与教堂音乐无关，作品中有大量钢琴曲或器乐重奏曲，是为教学和家庭或宫廷娱乐而写的音乐。康塔塔和其他教堂音乐产量最多的时期是在莱比锡的最初几年，虽然为管风琴和其他键盘乐器而写的最重要的成熟作品中有几首亦作于莱比锡时期。我们将按照他事业发展过程中热衷于各类乐曲的次序来综观他的作品。

巴赫的器乐作品

管风琴曲　巴赫学的是小提琴和管风琴，最早引起他作曲兴趣的是管风琴音乐。年轻时他曾去汉堡聆听管风琴家的演奏；在阿恩施塔特期间，又徒步旅行到约200英哩以外的吕贝克，在那里，布克斯特胡德的音乐使他心醉神迷，以致超假不归而受到上司一顿好骂。

巴赫最早的管风琴曲包括众赞歌前奏曲、几套众赞歌变奏曲(帕蒂塔)；还有几首托卡塔和幻想曲，它们在冗长以及乐思丰富方面使人联想起布克斯特胡德的托卡塔。接着，在任职魏玛宫廷时，他开始对意大利作曲家的音乐发生兴趣，像平常一样勤奋地抄写他们的总谱，改编他们的作品，就这样将维瓦尔迪的几部协奏曲改编成管风琴曲或羽管键琴曲，把装饰音一一写明，偶尔还加强对位，也有时加几个内声部。他还根据科雷利和伦格莱齐的主题创作赋格。这种学习的自然结果是巴赫本人风格的重要

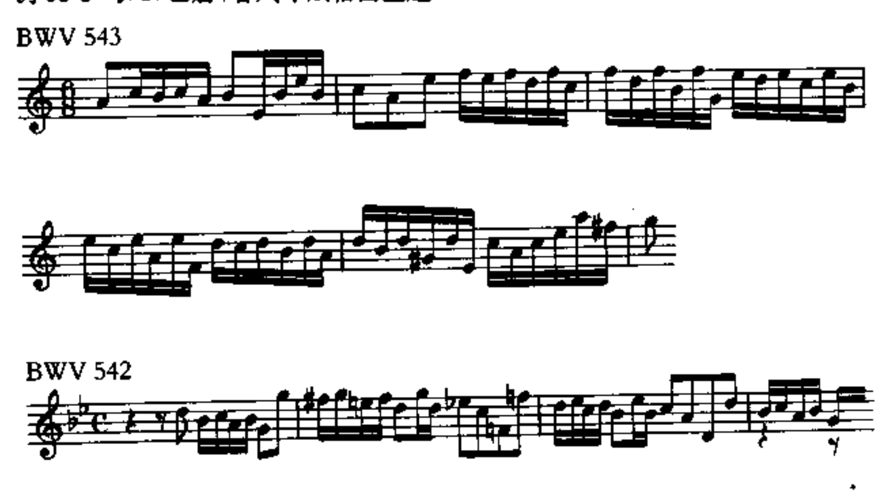
改变：从意大利作曲家，特别是维瓦尔迪那里，他学会写作比较简练的主题、使和声布局变得更清明紧凑，最重要的是通过持续连贯的节奏把主题发展成清澈而极其匀称的曲式结构，特别是协奏曲-利都奈罗的布局和对比。这些特点与他本人的丰富想象力和对位技巧的高深造诣结合起来，形成了我们所认识的巴赫风格，实际上是意大利、法国和德国特征的荟萃。
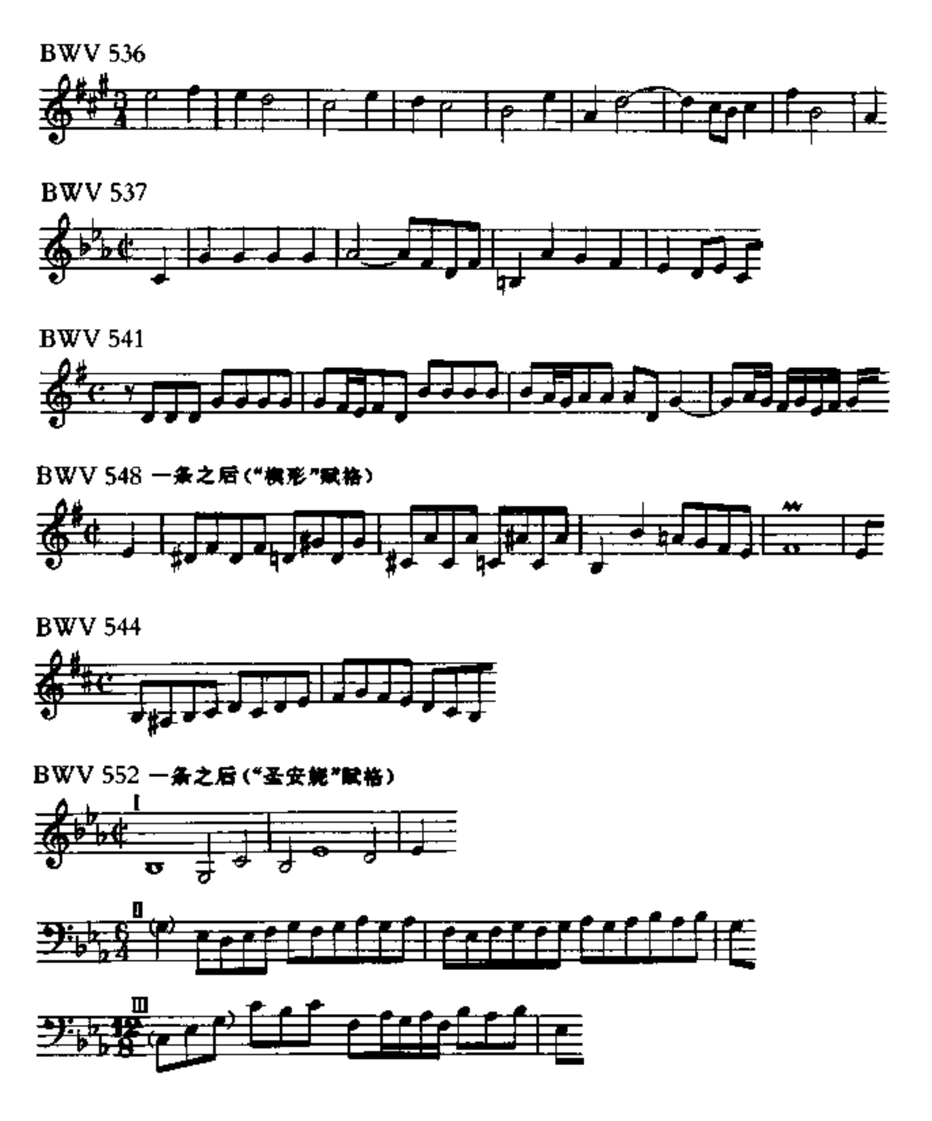
前奏曲与赋格 上文已经指出过，这一时期最受欢迎的大型音乐结构之一便是将一首前奏曲(或托卡塔或幻想曲)和一首赋格结合在一起。巴赫以这一形式所作重要乐曲大多作于魏玛时期，但也有几首写于克滕和莱比锡。它们采用地道的管风琴语汇，技巧艰深，但从不卖弄空洞的技巧。

《D 小调托卡塔》(1708 年以前？BWV565)[4]是用布克斯特胡德确立的形式所写的一个例子，其中的赋格缀以自由幻想曲的段落。《C 小调帕萨卡利亚》(1708 年以前？BWV582)则用作一首二重赋格之前的铺展的前奏曲，赋格中有一主题与帕萨卡利亚主题的前一半完全一样。有些前奏曲是包含两或三乐章的大型作品。《G 小调大幻想曲与赋格》(赋格作于魏玛，幻想曲作于克滕，BWV542)的前奏曲是一首色彩绚丽、感情奔放并带有对位间奏的幻想曲/托卡塔。

巴赫的赋格主题以其多种多样的类型和鲜明的旋律与节奏轮廓而特别引人注目，见例 12-2。

例 12-2 J. S. 巴赫，管风琴赋格曲主题





庞大的《降E大调前奏曲》和同一调性的赋格(《圣安妮赋格》，BWV552)作于巴赫晚年，1739年出版。它们分别是《键盘练习曲》(这是巴赫为他的四集不同的键盘乐曲集所加的总称)第三部分的开始段和结束段。《键盘练习曲》第三部分的中心是根据路德派"教理问答"和弥撒(《慈悲经》和《荣耀经》，所谓的"小弥撒")的赞美诗而作的一系列众赞歌前奏曲。作为对三位一体教义的象征性认可，巴赫在结束时写了一首三重赋格，调号为三个降号，赋格的三段各有自己的主题，节奏越来越活泼，第一主题以对位方式分别与另外两个主题结合。这种多段体的赋格可追溯到布克斯特胡德和其他早期大师的创作；巴赫在他早期的《E大调托卡塔》

(BWV566)中也曾用过这一手法。

NAWM101　约翰·塞巴斯蒂安·巴赫，《前奏曲与赋格》，BWV543

在许多托卡塔和赋格中都显然可见吸收意大利协奏曲基本要素的现象，这首《A小调前奏曲与赋格》尤甚。在前奏曲中，小提琴的音型和托卡塔式的片段交替出现，有的片段使人想起协奏曲中的全奏。赋格的结构与协奏曲快板乐章类似，小提琴主题的呈示部像全奏一样既用主调，也用关系调；插部起独奏段的作用；最后有一个复杂精美的华彩段。

三重奏鸣曲　6首三重奏鸣曲(BWV525—530)不如前奏曲和赋格那样豪华壮丽，但重要性毫不逊色。据巴赫的传记作者J.N.福克尔说，这是巴赫在莱比锡为其长子威廉·弗里德曼所作。它们展示出巴赫如何将意大利三重奏鸣曲改写为由一人独奏的乐曲。作品呈对位织体，由三个平等的独立声部组成，两个声部各由一层手键盘奏出，另一声部由脚键盘演奏。乐章的次序(大多为快-慢-快)和主题的一般特色显示出其意大利样板的影响。

众赞歌前奏曲　巴赫作为一位管风琴家和虔诚的路德派教徒，自然对众赞歌很感兴趣。在他为管风琴写的近170首众赞歌中，巴罗克时代所有的类型应有尽有；而且，像对其他作曲形式一样，巴赫把他对艺术完美性的一贯追求也体现于管风琴众赞歌。《管风琴小曲集》由一些短小的众赞歌前奏曲组成，这是巴赫在魏玛以及在克滕的最初几年汇编的。这一曲集的编排和意图说明了理解巴赫所至关重要的几个问题。他原来计划收编整个教会年中的礼仪所需要的总共164条众赞歌旋律配乐。虽然他实际上只完成45首，但这一计划反映了巴赫每从事一件工作总是力求充分发挥其潜在可能性的特点。因此他成熟以后的作品常常构成一个大型统一构思中的组成部分，例如，《平均律钢琴曲集》中的整套调性；《键盘练习曲》中的全套“教理问答”众赞歌；《戈尔德堡变奏曲》中有条不紊的次序；《音乐的奉献》中一个主题的淋漓尽致的发展；还有《赋格的艺术》中的所有赋格类型

的举例。

巴赫在策划一部曲集时往往还考虑到教学目的。例如，《管风琴小曲集》的扉页写明："本书旨在指导管风琴初学者展示众赞歌的所有方式，并提高其脚键盘技巧，因为在这些众赞歌中，脚键盘绝对作为 obbligato（'必用的，不是任意选用的'）处理。"然后是两行押韵的对句："为荣耀至高的独一上帝，为教诲我的同胞兄弟。"终其一生孜孜不倦虚心学习的巴赫能够成为一位博学而又恳切的教师，是理所当然的。他为威廉·弗里德曼和他的第二任妻子安娜·玛格达莲娜创作或汇编键盘乐器小曲集，既教技术，又教音乐修养。二声部的《创意曲》和三声部的《辛孚尼亚》，像《平均律钢琴曲集》第一册一样，都是音乐教材。
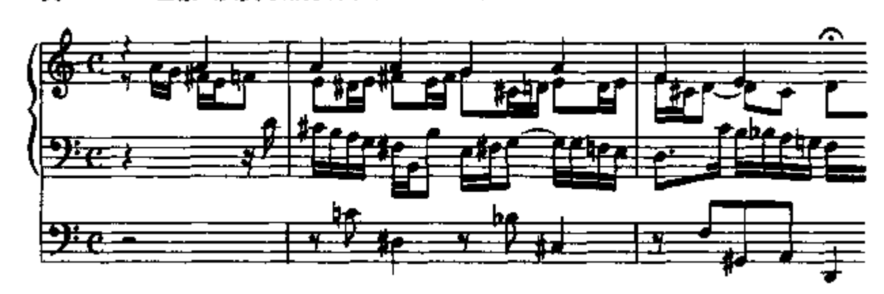
巴赫将一本众赞歌前奏曲集——一集宗教音乐——奉献给"至高无上的上帝"，或是在康塔塔和受难曲总谱开始处题写字母 J.J.(Jesu 和 juva 二词的略语，意为"耶稣"，"帮助")，而在结束处题写 S.D.G.(Soli Deo gloria 的略语，意为"荣耀归于独一的上帝")，这都不足为奇；但是当现代读者看到巴赫为威廉·弗里德曼所作键盘练习曲集以 I.N.J.(in nomine Jesus——"奉耶稣之名")这一惯用公式开始，或是听说巴赫将通奏低音解释为"旨在产生音响优美的和声以荣耀上帝并给人的心灵以可以容许的喜悦"时，他可能大吃一惊；总而言之，巴赫认为宗教的和世俗的艺术没有什么原则差别，两者都是"荣耀上帝"的；他有时会将同一首音乐配上宗教的或世俗的歌词，或用于纯器乐作品：例如，《B 小调弥撒曲》中呼喊"和散那"的音乐原先曾用于一首歌颂萨克森选帝侯兼波兰国王奥古斯特斯二世的小夜曲(在他到莱比锡进行国事访问时)。

《管风琴小曲集》所收曲目均为众赞歌前奏曲，其中的曲调以完整、连绵不断而易于辨认的形式从头至尾出现一次，一般在女高音声部；有几首以卡农手法处理旋律，有三首在呈示旋律时加上相当精美的装饰音。伴奏声部往往不是衍生于众赞歌旋律的动机，而是各自自始至终建立在一个独立动机上。在有些情况下，伴奏例示出一种做法，即通过描绘性或象征性的主题动机来确认众赞歌唱词的视觉形象或潜在思想；这种做法为巴罗克时期很多作曲家所通用，尤以许茨最为突出，而在巴赫笔下更是处理得超群拔俗，诗意盎然，巧夺天工。

NAWM99　巴赫，众赞歌前奏曲《因亚当堕落》，BWV637。

这是众赞歌《因亚当堕落，一切被毁》的一首改编曲，是巴赫最图像性的表述之一。“堕落”的概念用脚键盘的一个参差不齐的下行动机表示，从协和和弦走入不协和和弦——就像从清白无辜掉入罪孽深渊，而内声部的迂回曲折的变化音线条则立刻使人想起诱惑与悲伤以及蛇的蜿蜒蠕动(例 12-3)。
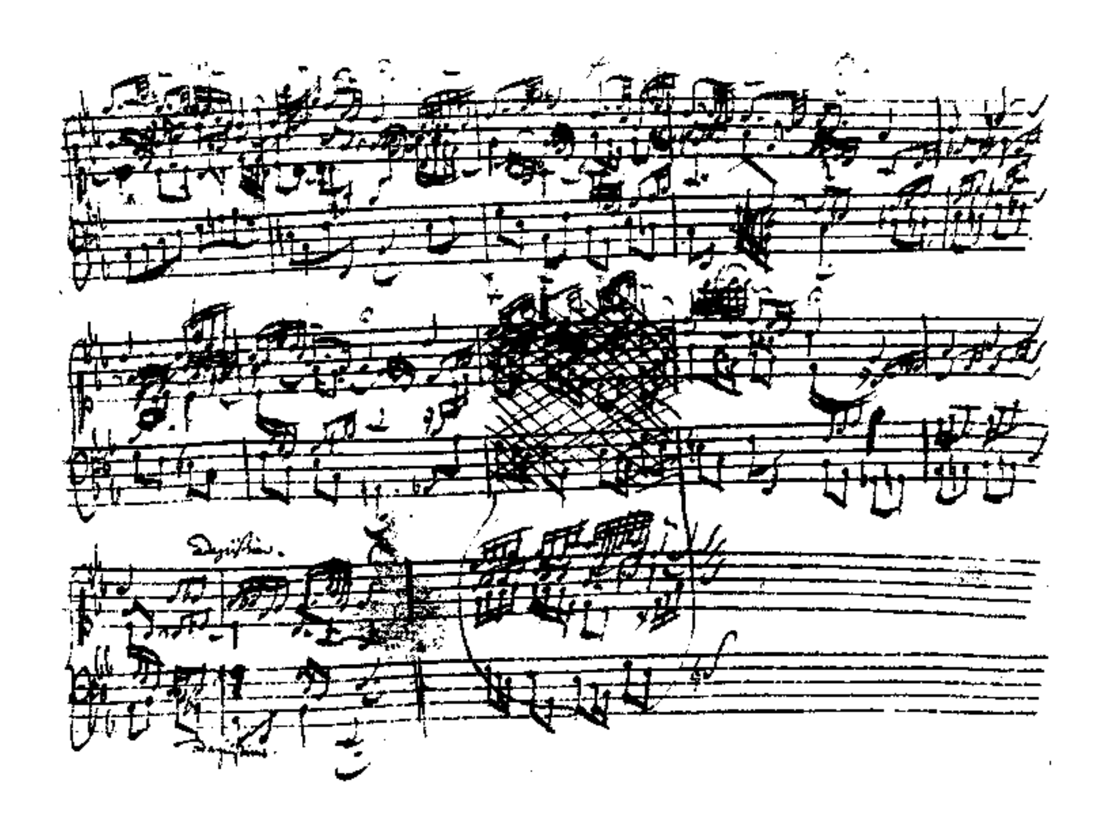
例 12－3　巴赫，众赞歌前奏曲《因亚当堕落》



这类描绘性或象征性的暗示在巴赫的管风琴众赞歌中比比皆是；在声乐曲中当然亦是如此。但是，他从不把描绘性手法仅只用作外表的装饰，而总是用作一种表现乐段内在音乐含义的方法。把外在的暗示加以诗意变形的最佳范例之一是众赞歌前奏曲《啊人们，为你们的滔天罪孽恸哭》(选自《管风琴小曲集》)的最后终止，其中悠长的极柔板反映众赞歌最后一句唱词中的“lange”(意为“长的”)一词的意义(见 460 页图)。

三本管风琴众赞歌曲集汇编于巴赫的莱比锡时期。6 首“许布勒众赞歌”(BWV645—650)是根据康塔塔中的乐章改编而成的。巴赫于 1747—1749 年间汇集修订的 18 首众赞歌(BWV651—668)创作于他生命的前几个时期，包括各式各样管风琴众赞歌编曲：变奏曲、赋格、幻想曲、三重奏以及不同类型的大型众赞歌前奏曲。《键盘练习曲》第三部分的“教理问答”众赞歌(BWV669—689)两首为一组，一首较长，要求用管风琴脚键盘，一首较短(通常为赋格式)，只用手键盘。这种成对搭配有时被认为是象征着一长一短的一对“教理问答”，但更可能只是为了让未来的买主能根据手头有什么样的乐器而在两首中任选其一。巴赫所有较晚的管风

琴众赞歌，其构思规模都比《管风琴小曲集》中的大，也不那么亲切和抒发个人感情，而是以更正规的象征手法或纯粹用音乐来发展思想内容的手法取代早期作品的生动的表情细节。



巴赫众赞歌前奏曲《啊人们，为你们的滔天罪孽恸哭》(BWV622，选自《管风琴小曲集》)最后几小节的手稿(柏林，德国国家图书馆)。

NAWM100 巴赫，众赞歌前奏曲《当我们极端贫困时》

巴赫早期和晚期的管风琴众赞歌之间的区别可以从他为《当我们极端贫困时》所作两段编曲中看出来。在《管风琴小曲集》(BWV641；NAWM100a)所收版本中，旋律带着绮丽的装饰音出现在伴奏上方，伴奏的主要动机源自曲调的前四个音。在一个较晚的编曲(BWV668和668a，后者见NAWM100b)中，同一旋律改用标题《我现在来到您的宝座前》；在这一版本中，巴赫回到老式的帕赫贝尔众赞歌前奏曲。

旋律几乎没有装饰，每一乐句由三个下方声部中建立在主导动机上的一个短小赋格段引入。

羽管键琴与楔槌键琴音乐 巴赫为这两种键盘乐器所作音乐，像他的管风琴音乐一样，凡当时流行的体裁都有杰作：前奏曲、幻想曲和托卡塔；赋格和其他赋格风格的乐曲；舞曲组曲；变奏曲。此外还有早期的奏鸣曲和随想曲、五花八门的短小作品（包括许多教学用小品）以及乐队协奏曲。很大一部分作于克滕，虽然有许多重要作品是在莱比锡时期发表的。总的说来，这两种键盘乐曲——它们不像管风琴曲那样受当地某一德国传统或某一礼仪的约束——显著地表现出巴赫风格的世界性或国际性特征，集意大利、法国和德国特性之大成。

托卡塔 最引人瞩目的托卡塔中包括F#小调和C小调两首（约1717年；BWV910，911）。两者均以即兴风格的自由快速经过句开始。前一首以赋格结束，其主题系将第二乐章的主题通过节奏变形引申而得——类似古老的变奏利切卡尔。C小调托卡塔后接一首巴赫所典型的具有推动力的赋格，它建立在一个像协奏曲一般的三和弦主题上。《D小调变化音幻想曲与赋格》（克滕，约作于1720年，约1730年修改于莱比锡，BWV903）是巴赫用这种形式所作的最杰出的弦键盘乐曲，与《G小调管风琴幻想曲与赋格》旗鼓相当。
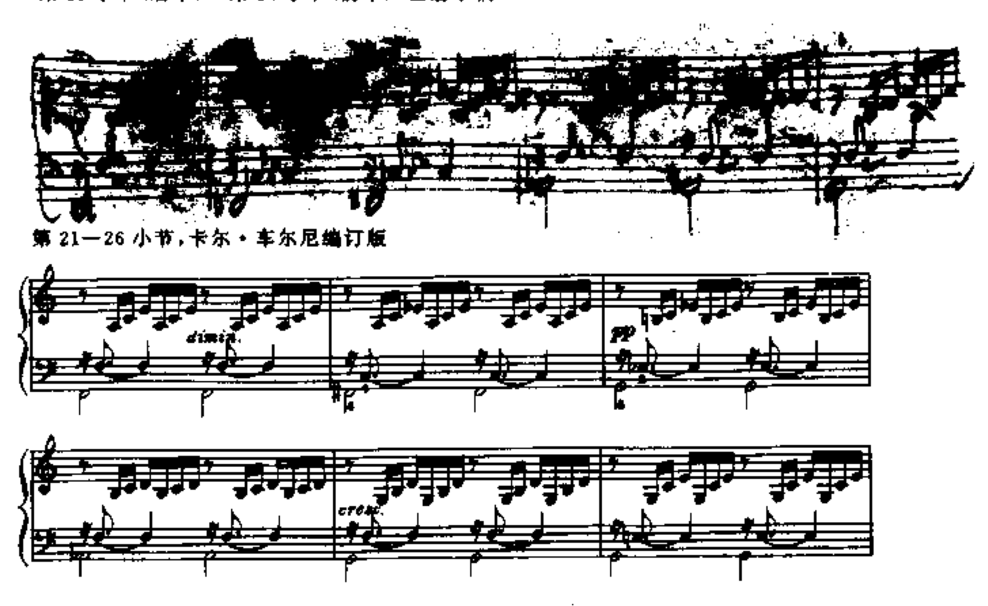
《平均律钢琴曲集》 毫无疑问，巴赫为弦键盘乐器所作的最著名作品是题为《平均律钢琴曲集》的一套家喻户晓的前奏曲与赋格。第一集于1722年前后完成于克滕，第二集于1740年前后在莱比锡汇编而成；每集各有24首前奏曲与赋格，分别用12个大调和12个小调写成。第一集的风格和目的性比第二集更为统一，因为后者收罗了巴赫一生许多不同时期的作品。除了证明有可能以当时尚属初创的平均律的或接近平均律的调音体系来运用所有的调以外，巴赫在第一集中有着特殊的教学意图。

曲集中的大部分前奏曲都对演奏者有各自特定的技术要求；因此，用后世的术语来说，这些作品可以称为“练习曲”，而巴赫的某些小前奏曲（BWV933—943）以及所有二声部创意曲和三声部辛孚尼亚则可视为它们
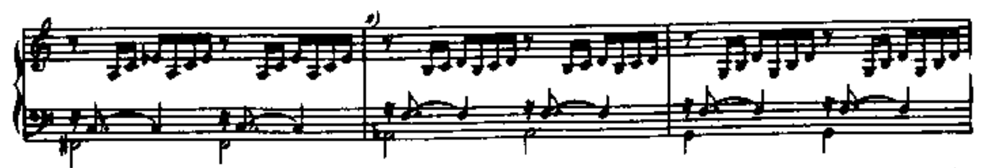
的预备性练习。但是，《平均律钢琴曲集》的教学目的并不只限于技巧，因为这些前奏曲例示出不同类型的键盘作品。例如，第一集 No.2、7、21 是托卡塔；No.8 是庄严三重奏鸣曲；No.17 则是协奏曲快板乐章。

这里的赋格在主题、织体、形式和处理上各有千秋，令人叹绝，构成一份浓缩的单主题赋格写作的所有可能性的清单。有古代的利切卡尔(第一集 No.4，升 C 小调)，有转位、卡农和增值等手法的运用(No.8，降 E 小调)，也有采用返始式结尾的赋格中的精湛技巧(No.3,升 C 大调)和许多其他风格。在第二集中,《D 大调赋格》(No.5)可说是采用最简朴素材的浓缩抽象音乐结构的极品,而《升 F 小调前奏曲与赋格》则以其主题优美、比例协调而超群绝伦。像在管风琴赋格中一样，巴赫键盘乐器赋格中的每一主题都有其明确的音乐个性，而整首赋格则是这种个性的逻辑发展和表达。

第 21 小节(后半)—第 24 小节(前半)，巴赫手稿



第 22—24 小节，汉斯·比朔夫编订版



这一经过句摘自巴赫《平均律钢琴曲集》第一集第一首前奏曲。图中所示为巴赫手稿及两个不同版本。卡尔·车尔尼的版本(19 世纪 30 年代初版)显然是根据巴赫去世后的一个抄本而编的，在第 22 小节之后多了一小节；在其他地方车尔尼也加了一些原手稿中所没有的分句、速度和力度标记(例如第 21 小节的dimin)。比肖夫的版本(1883)则力图忠于原始资料，这一理想虽然在实践上不无困难，但却为现代学者普遍接受。

键盘乐器组曲 巴赫的键盘乐器组曲表现出德国、法国和意大利蓝本的影响。共有3套，每套6首组曲：《法国组曲》(最初的本子见《键盘乐器小曲集》，克滕，1722—1725)和《英国组曲》(1715年前后作于魏玛)，还有在1726—1731年间分散出版、然后又在1731年汇编为《键盘乐器曲集》第一部分的6首帕蒂塔。该曲集的第二部分(1735)也收有一首《B小调大型帕蒂塔》，题为《供两个手键盘的羽管键琴演奏的法国风格序曲》。

组曲的"法国"和"英国"之称，并非巴赫自己所加，而且没有描述性的意义。两套中的每首组曲都由标准的四个舞曲乐章(阿勒芒德、库朗特、萨拉班德、吉格)组成，在萨拉班德与吉格之间另加短小乐章。《英国组曲》中每首均以一前奏曲开始。有几首前奏曲特别充分地说明巴赫将意大利重奏形式移植到键盘乐器的技巧：例如，第三首组曲的前奏曲是一首协奏曲快板乐章，带有交替出现的全奏和利都奈罗。还有一个把协奏曲形式用得甚至更加突出的例子，就是也收在《键盘曲集》第二部分中的《意大利风格协奏曲》，这首羽管键琴曲应用乐器的两个手键盘来强化全奏与独奏的对比。

《英国组曲》中的舞曲以法国模式为依据，包含几个将乐章加以装饰性重复的例子。在《法国组曲》中，第二乐章往往是意大利式而不是法国式的库朗特。

大部分的舞曲，特别是在帕蒂塔中，都是高度程式化的；它们代表了这一巴罗克形式的顶峰。帕蒂塔的前奏曲包罗了晚期巴罗克键盘音乐的各种形式和类型，从其标题可见一斑：Praeludium(拉丁文，意为"前奏曲")、Praeambulum(拉丁文，意为"前奏曲")、Sinfonia("辛孚尼亚"，三乐章)、幻想曲、序曲和托卡塔。

《戈尔德堡变奏曲》 在有一部作品中，巴赫集中体现了另一个富有特性的键盘音乐品种，即主题与变奏。1741或1742年在纽伦堡作为《键盘曲集》第四部分出版的《咏叹调和(30首)不同变奏》，通称《戈尔德堡变奏曲》，是按巴赫的许多后期作品所采用的极其周密的方式加以组织的。主题是一首平均分为两段的萨拉班德，其基本低声部与和声结构保留在所有30首变奏中。每3首变奏为一组，每组最后一首为卡农，各首卡农依次采用从同度到九度的各个音程。但最后的第30首变奏却是一首集腋曲，

把两首流行歌曲的旋律以对位手法结合起来，置于主题的低声部上方，然后原来的主题以返始形式重复。非卡农式变奏有许多不同类型，包括创意曲、小赋格、一首法国序曲、装饰性缓慢咏叹调以及每隔一定时间由两个手键盘奏出的令人眼花缭乱的高难度小品。这些变奏曲的多种多样情绪和风格通过反复出现的低声部与和弦以及各乐章排列的匀称次序而得到统一；全曲是一个规模宏大的结构。

独奏小提琴与大提琴曲 巴赫作有六首小提琴独奏奏鸣曲与帕蒂塔（克滕，1720；BWV1001—1006）、六首大提琴独奏组曲（克滕，约1720；BWV1007—1012）和一首长笛独奏帕蒂塔(BWV1013)。在这些作品中，他通过多指按弦(multiple stops)或通过一条条旋律线（它们勾划或暗示一些独立声部的互相作用）来制造和声织体与对位织体的感觉——这一技巧可追溯到文艺复兴时代的琉特琴曲作曲家，并与法国琉特琴和羽管键琴演奏家的风格相关。巴赫的《D小调小提琴独奏帕蒂塔》中的夏空舞曲是这一织体写法最著名的作品之一。

重奏奏鸣曲 在室内乐重奏中，巴赫的主要作品包括小提琴与羽管键琴奏鸣曲（克滕，1717—1723，BWV1014—1019）；维奥拉达甘巴与羽管键琴奏鸣曲（克滕，约1720；BWV1027—1029）；以及长笛与羽管键琴奏鸣曲（大多作于克滕，1713—1723；BWV1030—1035）。这些作品大抵为依次慢-快-慢-快的四个乐章，像教堂奏鸣曲(sonata de chiesa)那样。而且，它们大部分实际上是三重奏鸣曲，因为羽管键琴的右手部分常常写成单一的旋律线，与另一乐器的旋律形成对位二重奏，而左手则提供通奏低音。

协奏曲 意大利与德国风格的交织在巴赫于1721年作于克滕并题献给勃兰登堡总督的六首协奏曲(BWV1046—1051)中最充分地体现出来。除第一首外，他采用意大利协奏曲常用的快-慢-快三乐章顺序；三和弦的主题、持续遒劲的节奏和两个快板乐章的利都奈罗形式亦均脱胎于意大利风格。但他又加上自己的典型特色，加强独奏和全奏的主题结合，以诸如《第五勃兰登堡协奏曲》中的漫长华彩段之类手法来扩展其形式，并引用精心发展的赋格（例如同一协奏曲中的那首返始形式的赋格）。第三和第六勃

兰登堡协奏曲均为“全奏”协奏曲(ripieno concerto)，没有突出的独奏乐器；其他几首则在弦乐和通奏低音的衬托下运用独奏乐器的不同结合，因而是大协奏曲。

巴赫还写过两首独奏小提琴(还有一首是两把小提琴)加乐队的协奏曲，也是最早写作(或改编)羽管键琴协奏曲的作曲家之一。共作有七首为独奏羽管键琴加乐队、三首为两架羽管键琴、两首为三架羽管键琴和一首为四架羽管键琴的，最后这首是维瓦尔迪的四把小提琴协奏曲的改编曲。事实上，这些羽管键琴协奏曲就算不全是，至少也大多是根据巴赫本人或其他作曲家的小提琴曲改编而成。此外，巴赫还曾将他的室内乐曲和管弦乐曲中的好几个乐章用进作于莱比锡的几首康塔塔：《E大调小提琴独奏帕蒂塔》(BWV1006)中的前奏曲被加上完整管弦乐队的配器而成为康塔塔No.29的辛孚尼亚；《第三勃兰登堡协奏曲》第一乐章在乐队中加入两支圆号和三支双簧管后成为康塔塔No.174的辛孚尼亚。独奏键盘协奏曲中至少有五个乐章移用于康塔塔。康塔塔No.110的开始合唱则取材于《D大调管弦乐组曲》(BWV1069)的第一乐章。

管弦乐组曲　四首“序曲”(或称“管弦乐组曲”，作于克滕和莱比锡，BWV1066—1069)中含有巴赫最繁丽最动人的音乐。第三和第四组曲(莱比锡，约1729—1731)在弦乐组和管乐组之外另加小号与鼓，显然是供室外演奏用的。通常称作《G弦上的咏叹调》的那首乐曲是第三组曲慢乐章的改编曲。

其他作品　巴赫有两部晚期的器乐曲自成一类：《音乐的奉献》和《赋格的艺术》。前者是巴赫于1747年在波茨坦晋谒普鲁士腓特烈大帝时根据皇帝提议的主题即兴演奏的，回莱比锡后他写下自己即兴演奏的内容并加以修改，并将成品题献给皇帝。它包含两首键盘利切卡尔(一首三声部，一首六声部)、一首由长笛(腓特烈会吹长笛)、小提琴和通奏低音演奏的四乐章三重奏鸣曲，还有十首卡农。作于1749—1750年间而且在巴赫去世时显然尚未完成的《赋格的艺术》系统展示并归纳所有类型的赋格写作，由18首最最严格风格的卡农和赋格组成，全部根据同一主题或它的一个变体而作，总的排列是循序渐进，越往后越复杂，在整个过程中，最最困

难晦涩的对位手法都处理得心手相应，挥洒自如。

巴赫的声乐作品

巴赫在莱比锡 1723年，莱比锡是一个拥有约30,000居民的繁华商业城市，著名的印刷出版中心，并且是一所历史悠久的大学的所在地。城内有一座上好的剧院和一家歌剧院；歌剧院于1729年停业以前一直是巴赫在圣托马斯堂的前任库瑙的眼中钉肉中刺，库瑙抱怨歌剧院把他最优秀的歌手挖走。除大学中的圣堂外，莱比锡有五座教堂，其中最重要的是圣尼古拉堂和圣托马斯堂，它们的音乐由巴赫负责提供。

圣托马斯学校是一个历史悠久的机构，兼收走读生和寄宿生。学校为55位青少年男生提供奖学金；作为回报，他们必须在四座莱比锡教堂的礼拜仪式中演唱或演奏，并担任其他音乐职责；因此在挑选新生时不仅要看他的一般学习能力，还得看音乐才能。作为指挥，巴赫在学术性等级制度中位列第三。

任命由市议会掌握，并必须经统管教会与学校的教会议会批准。巴赫并非市议会的第一人选；教会议会希望找一个更加"新派"的人。曾经有意聘请汉堡的泰勒曼和达姆施塔特的克里斯托夫·格劳普纳来担任这一职务，但泰勒曼只是趁机耍手腕在汉堡提了工资，而格劳普纳向原雇主辞职又未获准。巴赫通过了常规的考试，市议会对他的扎实神学基础感到满意，于是一致同意选用他，于1723年5月就职，头衔是"圣托马斯堂指挥和莱比锡乐正"，职务包括每天上课四小时(不但教音乐，还得教拉丁文)，为教堂礼拜准备音乐；此外他还约束自己过模范基督徒的生活，没有市长批准不擅自离开城里。他和一家人住在学校房屋侧翼的一套公寓里，书房与二年级教室只有一板之隔。

莱比锡的市民不乏公众敬神的机会。所有的教堂每天都有礼拜仪式，每逢节期还有专门的庆祝活动。圣尼古拉堂和圣托马斯堂正规的星期日节目，除主要的礼拜仪式外，还有三场短小仪式；主要仪式从上午7时开始，一直延续到正午时分。在礼拜仪式中，唱诗班唱经文歌、路德派弥撒曲(只有《慈悲经》和《荣耀经》)、赞美诗和康塔塔。圣托马斯堂和圣尼古拉堂隔周轮流在星期天演唱康塔塔。指挥在轮到听康塔塔的那所教堂指挥第



J.S.巴赫曾任指挥和乐正(1723—1750)的莱比锡托马斯教堂。广场远端两个喷泉再过去的建筑就是巴赫任教的托马斯学校(这是1732年扩建以后的样子)。(柏林，艺术与历史档案馆。)

一唱诗班，而助手则在另一教堂指挥第二唱诗班唱比较简单的音乐，与此同时，由最蹩脚的歌手组成的第三和第四唱诗班在另外两所教堂应付不太高的音乐要求。巴赫手书的一张便条(1730?)指明当时最低的要求是：前三个唱诗班各12名歌手(每一声部3名)、第四唱诗班8名。

教堂康塔塔 为第一唱诗班伴奏的乐队中的演奏员，部分从托马斯学校招聘，部分来自市镇乐师，还有一部分来自大学中的“音乐会社”。这是一个为演奏当代音乐而组织的课外音乐社团，1704年由泰勒曼创办，1729年巴赫接任会长。按照巴赫的要求，教堂乐队由两支长笛(需要时)、两或三支双簧管、一或两支大管、三支小号、定音鼓、弦乐器加通奏低音组成，总共18至24名乐师。条件也许不太理想，但已足以激发起作曲家的创作力；每隔一段时间就要求有新作品演出；歌手与乐器手尽管有时不太胜任，但至少总随传随到。他的职位虽然有不少琐琐碎碎的烦心事儿，却是稳定而体面的。

宗教康塔塔在莱比锡的路德教派礼仪中很是重要。题材往往与《圣经》福音书的内容有联系，在礼拜仪式中紧接在福音诵读之后。巴赫于1714

年访问莱比锡时在《康塔塔 No.61》的扉页背面概略地记下了礼拜仪式的程序，特别是音乐的程序(见花边插段)。

巴赫关于礼拜程序的摘要，莱比锡，1714

1)前奏。2)经文歌。3)《慈悲经》的前奏，《慈悲经》音乐通篇以协奏形式演出。4)圣坛前的吟咏。5)诵读使徒书信。6)咏唱连祷歌。7)众赞歌的前奏〔和演唱〕。8)诵读福音书。9)主要作品〔康塔塔〕的前奏〔和演唱〕。10)咏唱《信经》。11)讲道。12)讲道后照例咏唱几节赞美诗。13)圣餐经文。14)主要作品的前奏〔和演唱〕(可能为康塔塔的第二部分)。此事毕，交替演奏众赞歌的前奏和咏唱众赞歌。直至圣餐结束。

(根据《巴赫选集》改写，该书编者为汉斯·T.戴维和阿瑟·门德尔，纽约，1945)

莱比锡各教堂全年共需要 58 首康塔塔，另外还有耶稣受难日用的受难乐、三个喜庆节日的晚课经所用的《圣母尊主颂》、市议会一年一度就职仪式所用的康塔塔，以及一些临时用的音乐如葬礼经文歌、婚礼康塔塔等(指挥可获额外酬金)。1723 至 1729 年间巴赫创作四整套全年用的康塔塔，每套约 60 首。30 年代和 40 年代初他显然还作了第五套，但其中许多以及第四套中的许多都已佚失。

NAWM90　巴赫，康塔塔《来吧，外邦人的救世主》，BWV61

作于魏玛的康塔塔中，No.61⑤《来吧，外邦人的救世主》特别值得加以仔细研究。唱词为埃德曼·诺伊迈斯特所作，集众赞歌诗节、新创作的韵律诗和《圣经》的散文于一体。开始的乐章以众赞歌《来吧，外邦人的救世主》的词曲为根据，巴赫以法国序曲的风格和形式将它

写成一首精美复杂的变奏曲。选用这一体裁可谓意味深长，因为这时巴赫正热衷于吸收外国风格揉入他的作品，也因为它是供教会年开始——也就是说，是序曲——的第一个主日降临节用的。把这一世俗曲式和一首路德教派赞美诗的精美发展并列在一起，表现出作曲者的蓬勃朝气，别出机抒，作为一部艺术作品十分令人信服。

第一首宣叙调建立在一个诗行长短不一的诗节上，宣布救世主降临；它借用了意大利歌剧的“卡瓦塔”(cavata)技巧，即从一首宣叙调的最后一行或几行“摘取”(这是意大利文 cavare 一词的原意)唱词，写一个短小的咏叹调片段。第一首真正的咏叹调(歌词为比较正规的抑扬格诗节)采用西西里舞曲体裁(这又是一种歌剧体裁，源自民间舞蹈)和 dal segno(意为“从记号开始”)重复手法，即在返始时省略第一段利都奈罗。巴赫将迎接基督来到他的教堂的礼仪写成田园风格的情歌。

下一首宣叙调采用启示录 3：20 的散文唱词“看哪，我站在门外叩门”；以五声部弦乐拨奏刻画叩门之声，为基督的话提供了框架。诺伊迈斯特为接下来的咏叹调写了一首扬抑格的诗，表达那个听到基督叩门便向他开启心扉的崇拜者的情愫。音乐用的是亲切的带返始的通奏低音咏叹调手法。最后乐章将众赞歌《金星闪烁多么美丽》中最后一节最后一行“来吧，你美丽的欢乐之冠”上的尾歌加以经文歌式的精心展开，而在人声声部之上的小提琴音型之花环则象征这欢乐之冠。

他的康塔塔约有 200 首保存下来，其中有的是为莱比锡新创作的，有的则是较早作品的翻新之作。在早期的康塔塔中，作曲家对歌词中感情与形象的变化所产生的诗意反应自然地涌流出来，化成具有强烈戏剧表情和出人意表的多种多样形式的音乐；后期的康塔塔相比之下不是那样抒发个人感情，结构比较正规。不过，巴赫康塔塔中五光十色的变化、丰富多彩的音乐创新、炉火纯青的技巧和虔诚的宗教信仰，都不是用一句话可以概括的。举两、三个例子可使你对这一巨大音乐宝库有一初步了解。

康塔塔 No.4 和 No.80 在康塔塔中，巴赫以大量不同方式来运用众赞歌旋律。根据一首早期版本翻新并于 1724 年在莱比锡演唱的康塔塔

No.4《基督处于死亡的枷锁中》却是一个例外，因为它回复到古老的众赞歌变奏曲形式。康塔塔 No.80《我们的上帝是坚强堡垒》(作于 1715 年，1723 年修改)所用的是莱比锡康塔塔中一个更加常用的布局。D 大调开始合唱是以众赞歌第一诗节的旋律和歌词为根据的一首巍峨的幻想曲。由众赞歌曲调自由改编而成的几个声乐线条以赋格方式依次演唱每一乐句，然后小号在 clarino 高音区把这一乐句作简单的高潮性陈述，⑥低音乐器以严格卡农加以应答。旋律就是用这种方式一句一句地扩展成 223 小节的庞大建筑结构。下一个唱段是女高音与男低音二重唱，亦为 D 调。女高音以经过华丽装饰的旋律歌唱众赞歌第二节的歌词，而男低音则用甚至更华丽但却完全独立的线条唱另一段歌词，对女高音的唱词恰如其份地加以注解。为他们伴奏的是弦乐齐奏的一个持续而充满活力的十六分音符音型和按八分音符进行的通奏低音。织体为四个独立的对位声部，最高的女高音独唱声部由双簧管加以重叠并进一步装饰。接着是男低音的宣叙调加咏叙调和女高音的咏叹调(B 小调)，两者均用插入的韵文歌词。众赞歌第三节的编曲呈众赞歌前奏曲形式，旋律由合唱队以齐唱方式呈示，每一乐句都由整个乐队以强劲的$\frac{6}{8}$节奏引入并为之伴奏。然后是男高音的宣叙调-咏叙调和男高音与女低音的平静进行的二重唱(G 大调)；康塔塔以众赞歌的第四节亦即最后一节结束，此时采用整个合唱队(会众亦可能参加)的直截了当的四声部和声配乐，乐器重叠人声声部。

像这样的康塔塔——以一首铺展的众赞歌幻想曲开始，又以用简单四部和声陈述的同一众赞歌结束；在中间的一些唱段中，可能引用众赞歌的曲与词，也可能为之另行编曲——在巴赫的莱比锡时期是不可胜数的。无论是在精神上还是在形式上它们都与教会礼仪关系密切，但并无划一的布局来统辖一切。很多康塔塔采用不止一首众赞歌；有些只在结束处用到众赞歌；还有些借用众赞歌的全部歌词或其自由改写，但有几节配以新的音乐；更有几首是没有众赞歌的。这一时期也还有几首独唱康塔塔，其中尤以 No.51 女高音和 No.82 男低音康塔塔特别值得一提。

世俗康塔塔　巴赫的世俗康塔塔(他把其中一大部分称为“音乐戏剧”)是为各式各样的场合写作的。同一首音乐既用于世俗又用于教堂康塔塔的

情况并不少见，例如《圣诞节清唱剧》中有11个唱段也曾用于世俗乐曲，6段见于《大力神在十字路口》(BWV213)。最优秀的“音乐戏剧”包括《福玻斯与潘》(BWV201)和1733年为庆贺奥古斯特斯三世诞辰而作的《碧波潺潺，嬉戏荡漾》(BWV206)；而《咖啡康塔塔》(约1734—1735，BWV211)和嘲弄性的《农民康塔塔》(1742，BWV212)则是他的轻快音乐的两个可爱的标本。在作于18世纪30年代的几首世俗康塔塔中，巴赫尝试采用新的华丽风格。他使声乐线条处于首要地位，约束自己力求伴奏复杂精美的倾向，又创作了一些对称地分解为前句和后句的旋律；至于大肆采用这种新歌剧风格的其他小手法，就更不必说了。

经文歌 在巴赫时代的莱比锡，“经文歌”一词指一种合唱曲，一般为对位风格，没有器乐助奏声部，采用圣经或众赞歌唱词。在莱比锡教堂中所唱经文歌相对地比较短，用作礼拜仪式的音乐序言。显然，它们都选自传统的保留曲目，指挥无需提供新的经文歌。现存的六首巴赫经文歌(BWV225—230)都是为特殊场合而作，例如追思礼拜、葬礼或生辰；它们的篇幅较长，其中四首为双合唱队曲。声乐声部总是自成起讫的，但在巴赫时代，它们无疑都有器乐的重叠，就连康塔塔No.38中经文歌风格的开始合唱也是如此。许多经文歌采用众赞歌旋律；在五声部的《耶稣，我的欢乐》中，11个乐章有6个用众赞歌。

为五声部合唱和管弦乐队而作的美妙的《圣母尊主颂歌》(作于1723，约1728—1731修改；BWV243)是巴赫的旋律最优美的作品之一，比他的大部分教堂音乐更具意大利风格。1734—1735年发表于莱比锡的《圣诞节清唱剧》(BWV248)实际上是一套6首供圣诞节和主显节期间的庆祝活动用的康塔塔。圣经上的故事(路加福音2：1—21；马太福音2：1—12)以宣叙调来叙述；再加上一些恰当的咏叹调和众赞歌以反映或刻画故事中的各个插曲。因为有了讲故事的成份，称之为“清唱剧”完全合情合理：在一般的康塔塔中不存在讲故事的因素。

受难曲 巴赫作为一位教堂音乐家在为圣约翰和圣马太所述的耶稣受难故事所作配乐中达到了创作的顶峰。这两部结构基本相似的作品是以清唱剧风格为福音书中耶稣受难故事配乐的德国北方传统的登峰造极之作。

在创作《圣约翰受难曲》(BWV245)时，除福音书中的故事(约翰福音 18 和 19 章，还插入马太福音的内容)和 14 首众赞歌外，巴赫还从 B.H.布罗克斯的家喻户晓的受难诗中借用歌词，略加改动，谱写了一些抒情唱段(他自己也写了一些唱词)。这一配乐于 1724 年受难节在莱比锡首演，在后来的演出中经过不少修改。

由双合唱队、独唱、双管弦乐队和两架管风琴演出的《圣马太受难曲》初稿，于 1727 年受难节首次公演。这是一部史诗般宏伟壮丽的戏剧，是纵横古今音乐中对这一题材所作的最高贵、最充满灵感的处理。唱词取自马太福音第 26、27 章；由男高音宣叙调和合唱陈述故事，中间缀以众赞歌、一首二重唱和大量咏叹调，咏叹调之前大多有咏叙-宣叙调。“受难众赞歌”(见例 8-1)以不同的调、四种不同的四声部和声配置出现五次。外加的宣叙调和咏叹调的歌词作者是 C.F.亨里齐(Henrici,1700—1764，别名皮肯德)，这是一位莱比锡诗人，巴赫许多康塔塔唱词也出自他的手笔。像在《圣约翰受难曲》中一样，合唱队有时参予故事情节的表演，有时又像希腊戏剧中的合唱队那样成为健谈的旁观者，介绍或思考叙述中的事件。第一部分的开始和结束合唱都是庞大的众赞歌幻想曲；在开始合唱中，众赞歌旋律由女高音声部组成的一个专门的“增补唱诗班”(ripieno choir)演唱。

《圣马太受难曲》的几乎每一乐句都例示出巴赫把描绘性音型同表情效果融为一体的才华。在这部杰作的许多美妙段落中，有四处值得特别一提：女低音宣叙调《啊，各各他》；女高音咏叹调《我的救世主为爱而受死》；受难众赞歌的最后一段配乐(耶稣钉死在十字架以后)；以及歌词“这真是神的儿子”处令人叹绝的三小节合唱。

《圣马太受难曲》是路德派教堂音乐的完美典范，在这里，众赞歌、协奏手法、宣叙调、咏叙调和返始咏叹调结合在一个气势十分雄伟壮丽的中心宗教主题之下。所有这些因素(除众赞歌外)在当时的歌剧中都是同样典型的。《圣马太受难曲》和《圣约翰受难曲》的戏剧性质都很明显。巴赫虽然从未写过歌剧，但歌剧的语言、形式和精神充分表现在他的受难曲中。

《B 小调弥撒曲》 巴赫并未将《B 小调弥撒曲》作为一部统一的作品来创作，而是在 1747 至 1749 年间将以前的音乐汇集而成。《慈悲经》与《荣

耀经》是1733年随同巴赫的一份请求在选帝侯圣堂中赐予一项名誉任命的申请书一起递交给信仰天主教的波兰国王兼萨克森选帝侯弗里德里希·奥古斯特二世的，申请书直到三年后才批准。《圣哉经》早在1724年圣诞节即已首次演出。另外有几个乐章则是根据康塔塔中的合唱曲改写，德文歌词代之以弥撒中的拉丁文唱词，音乐也有改动。例如《荣耀经》中有两段分别取自康塔塔No.29(1731)中的Gratias agimus(后者的音乐在Dona nobis pacem(赐我们平安)中又一次应用)和康塔塔No.46(1723)中的Qui tollis。在巴赫题名为Symbolum nicenum《尼西亚信条》的《信经》中，取自以前所作音乐的段落有：Crucifixus"十字架"，取自Cantata No.12(1714)；Et expecto("我期盼")，取自康塔塔No.120(1728—1729，NAWM91c)；Patrem omnipotentem("全能的父")取自康塔塔No.171(1729？)；《和散那》，取自作于1732年、后又在1734年重新用入世俗康塔塔No.215的一首失传的康塔塔；以及《羔羊经》，取自康塔塔No.11(1735)。Et resurrexit"我复活"可能取材于一个失传的协奏曲乐章。新创作的段落包括《信经》的开始、Et in unum Deum, Et in spiritu (NAWM91a)、《悔罪经》(NAWM91b)和《降福经》。在新创作的段落中，《信经》与《悔罪经》用的是"古风格"，而Et in unum Dominum, Et in spiritu和《降福经》则采用新风格而与前后左右形成强烈对比。巴赫从未听到此曲完整的演出，虽然它曾在莱比锡部分地演唱过；在莱比锡，拉丁文弥撒的缩简形式仍在宗教礼仪中占有一席之地。

NAWM91 巴赫，《B小调弥撒曲》，BWV232，Symbolum Nicenum(《信经》)选粹

由男低音独唱加两支柔音双簧管演出的Et in spiritum sanctum (NAWM91a)，像巴赫的许多后期作品一样，表现出"华丽风格"的迹象——重复的乐句、平行三度和缓慢的和声节奏。一个比较新式的特点是：尽心竭力使器乐声部从属于人声，例如在人声歌唱时，指出助奏乐器用"piano"，而不唱时则为"forte"。这首咏叹调采用单一主题(这是很少见的)，器乐的利都奈罗与声乐的精美发展用的是同一素材。结构的支柱是12小节的利都奈罗的三次完整陈述，用A大调、

E大调、然后又是A大调。歌词配乐有时显得很别扭，说明音乐原来是为其他歌词所作。

相反，《悔罪经》(NAWM91b)的音乐想必是专为这段歌词配写的。像在《信经》的开端中一样，巴赫在这里采用一个取自《格里高利信经II》(《弥撒通用本》，Op.67)的合适的片段作为定旋律(在男高音声部，自第73小节开始)。合唱声部用“古风格”写成，具有这种风格所特有的$\frac{2}{2}$拍子的拍号和赋格程序。但通奏低音的伴奏却添加一新式笔法——一个“类”固定低音。在歌词Et expecto(“我期盼”)处，巴赫省去定旋律而写了一段过渡性柔板，它充满紧张的变化音与不协和音，象征死亡以及复活对死亡的挑战，在描述“复活”时，音乐转变为明快速度。

紧接其后的光辉的Vivace e Allegro重复“Et expecto resurrectionem”(“我期盼复活”，NAWM91c)一段歌词，这是合唱《欢呼吧，你欢乐之声》的重新加工，把康塔塔合唱中有几段纯器乐巧妙地用来伴奏一首合唱赋格。

巴赫惯于将旧作的音乐重新加工后用于新的情景；这是他为适应繁重工作压力而采取的典型措施。这样也使他曾为之呕心沥血的音乐有可能以略经变化的面貌重新呈现。但是，在这部作品中，他的目的并非直接的表演，而想必是为了要以天主教弥撒曲这个传统手法来发表一份放之四海而皆准的宗教声明。就这样，巴赫赋予了某些精彩但却是昙花一现的乐章以它们肯定应该得到的永恒性。如果他是想把这首乐曲写成一首留芳百世的弥撒曲，那末他的成功远远超出他对“永垂不朽”所可能有的幻想，因为在他以前的作曲家(也许除帕勒斯特里那以外)中没有任何人达到他后来所取得的声誉。

小结 埋葬与复活在某种程度上可用来描写巴赫音乐的历史。在他身前出版或由他本人整理出版的作品包括《键盘曲集》、“许布勒众赞歌”、《从天堂》变奏曲、《音乐的奉献》和《赋格的艺术》。18世纪中叶人们的音乐趣味发生剧烈变化，因此巴赫的作品在他去世后很快被人遗忘。就在巴

赫创作他最重要作品的18世纪二、三十年代的20年中，一种发源于意大利歌剧院的新风格渗入德国和欧洲其他地区，从而使巴赫的音乐在很多人眼中成为过时的东西。虽然作曲家兼评论家约翰·阿道夫·沙伊贝(Johann Adolf Scheibe, 1708—1776)认为巴赫作为一位管风琴家和键盘作曲家是无与伦比的，但在他看来巴赫的其他音乐过于精巧，过于杂乱(见花边插段)，因此他还是喜欢约翰·戈特利布·格劳恩(Johann Gottlieb Graun, 1703—1771)和约翰·阿道夫·哈塞(Johann Adolph Hasse)的曲调优美而直截了当的风格。

但是，巴赫在18世纪中叶并非完全湮没无闻。虽然在1752至1800年间没有出版他的任何一部完整的大型作品，但《平均律钢琴曲集》中还是有几首前奏曲和赋格印刷发行，整套曲集亦以无数手抄本形式流传。海顿就拥有《B小调弥撒曲》的一个抄本。莫扎特听到过《赋格的艺术》，并曾在1789年访问莱比锡时对那些经文歌进行研究。在当时的音乐文献中，巴赫作品经常得到引用，很有影响的《音乐通报》期刊第一期(1798)上登了一张巴赫的肖像。不过，充份发现巴赫却是19世纪的事，其标志为1802年出版了第一本重要巴赫传(作者为J.N.福克尔)、策尔特(Zelter)重新演出《圣马太受难曲》、1829年《圣马太受难曲》又在门德尔松指挥下公演、1850年创建巴赫学会(该学会编纂的巴赫作品集于1900年完成)。

当我们意识到巴赫在其音乐中吸收了18世纪初流行的众多体裁、风格和形式并使它们各自的潜力得到前人未曾料想过的发挥；还有，当我们意识到和声与对位、旋律与复调的常常是互相冲突的要求在他的音乐中保持着紧张却令人满意的平衡——这时，我们就开始能够理解巴赫在音乐史中的中心地位。他的音乐的持续生命力并非三言两语便能轻而易举地解释清楚，但凝练而个性鲜明的主题、层出不穷的音乐创新、和声与对位力量的平衡、节奏之强劲、形式之清澄、规模之宏伟、描绘性和象征性音型的富有想象力的应用、永远受到一个主导的建筑思想控制的表情之强烈以及每一个细节在技巧上的无懈可击等特点都是十分鲜明夺目的。

约翰·阿道夫·沙伊贝关于巴赫风格的评论(1737)

这位伟人如果能有更多宜人的特性，如果不在作品中采用浮夸而杂乱的风格以致使它们失其自然本色，如果不是过于追求技巧而使作品的优美受到损害，那末他就会受到普天之下的赞赏。由于他是以自己的手指为标准来判断的，他的作品便十分难以演奏；他要求歌手和器乐表演者必须有能力以他们的嗓子和乐器来做到他在键盘上所能弹奏的一切。但这是不可能的。每一个装饰音，每一个小小的装饰音，以及凡是人们认为属于演奏方法的东西，他完全用音符来表达；这不仅有损于作品的和声美，而且从头至尾盖没了旋律。所有的声部都必须互相合作，必须同样困难，没有一个声部能被认可为主要声部。简而言之，他之于音乐犹如封·洛亨斯坦先生(Von Lohenstein)之于诗歌。浮夸风使他们俩人从自然走向矫揉造作，从崇高走向灰暗；他们的繁重劳动和超常努力令人钦佩，但这种劳动和努力是徒劳无益的，因为它们与自然相悖。

——摘自一封发表于沙伊贝的评论性期刊《音乐评论》第六期(1737年5月14日)上署名为“一位能干的旅行音乐家”的信件，英译文载于汉斯·T.戴维与阿瑟·门德尔编纂的《巴赫选集》(纽约，1945)。

乔治·弗里德里克·亨德尔

与维瓦尔迪、拉莫和巴赫相比——他们都心驰神往于自己的民族传统——亨德尔(1685—1759)是一位彻头彻尾的国际性作曲家；他的音乐兼有德国的严肃、意大利的悦耳和法国的壮丽。这些特点是在英国成熟的，英国是当时最适宜于这类世界主义风格的土壤；此外，英国还提供了使亨德尔的清唱剧成为现实的合唱传统。维瓦尔迪对音乐界的影响是立见功效的，虽然他于1741年去世时已完全被人遗忘；拉莫的脱颖而出比较慢，出名后也只限于歌剧与音乐理论领域；巴赫的创作处于相对的默默无闻状态达半个世纪之久。但亨德尔在身前即举世闻名，而且至少是因为他的清唱剧而被其后几代人铭记不忘。

亨德尔的生平 亨德尔家族中没有音乐家，但这孩子的才情横溢，使做父亲的虽不情愿也只好同意他跟弗里德里希·威廉·扎豪(Friedrich Wilhelm Zachow)上课；扎豪是一位作曲家兼管风琴家，是亨德尔的故乡哈雷(在萨克森)的主要教堂中的乐正。在扎豪指导下，亨德尔成为一位技艺高超的管风琴家和羽管键琴家，还学习小提琴与双簧管，在对位法方面打下了扎实的基础，并通过常用而行之有效的誊抄总谱的方法而熟谙同时代的德国和意大利作曲家的音乐。1702 年考入哈雷大学；18 岁被任命为大教堂管风琴师。但是，他几乎是马上就放弃了作为乐监的音乐生涯(他在扎豪指导下学的就是这一行)而从事歌剧创作。他去往当时主要的德国歌剧中心汉堡，自 1703 年到 1706 年一直寓居那里，在音乐界的主要熟人有马特松(Mattheson)和凯泽尔(Keiser)。19 岁创作第一部歌剧《阿尔米拉》，1705 年在汉堡歌剧院首演。

从 1706 年不知何时起，直到 1710 年中，亨德尔在意大利很快就被认为是最有前途的青年作曲家之一，并与罗马、佛罗伦萨、那不勒斯和威尼斯一些著名庇护人和音乐家交往。他在这一时期的主要庇护人是弗朗切斯科·鲁斯波利侯爵，侯爵聘请他在罗马及其乡间庄园担任乐师兼作曲家。他结识了科雷利、安东尼奥·卡尔达拉(约 1670—1736)和斯卡拉蒂父子。儿子多梅尼科与亨德尔同庚，两人一起在红衣主教彼得罗·奥托博尼府中参加键盘比赛，成为至交。他又与阿戈斯蒂·斯蒂法尼邂逅，斯蒂法尼以及科雷利和亚历山德罗·斯卡拉蒂的风格对他影响巨大。总的说来，在意大利的这些年对亨德尔后来的事业有着决定性的意义。这一时期的主要作品有几首拉丁文经文歌、一部清唱剧、大量意大利文康塔塔以及歌剧《阿格丽皮娜》(该剧于 1709 年在威尼斯一炮打响)。25 岁时离开意大利赴汉诺威就任选帝侯宫廷乐正，此时他的风格的基础已经奠定。

亨德尔在伦敦 汉诺威的任命只是一个插曲。亨德尔几乎是紧接着就请长假于 1710—1711 年访问伦敦，以歌剧《里纳尔多》而在那里引起轰动。1712 年第二次获准去伦敦，条件是“在适当时间内”返回。两年后他尚未返回汉诺威，但他的主人汉诺威选帝侯已加冕为英国国王乔治一世。有一段时间这位玩忽职守的乐正不敢在宫廷露面。传说亨德尔写了一部管乐组曲并在国王的一次泰晤士河划船游艺会上出其不意地指挥该曲演出，从而

重新邀宠；这部组曲（或至少是与它类似的一些曲子）于1740年出版，题为《水上音乐》。亨德尔得到王室、伯林顿勋爵、钱多斯公爵以及另外一些权势人物的赞助，在伦敦安顿下来，度过长久而一帆风顺的生涯。

意大利歌剧正风靡一时。约有60位豪门富绅于1718—1719年组织了一家联合专业剧团，称为皇家音乐学院，专为伦敦观众上演歌剧。他们聘请亨德尔和两位意大利人乔瓦尼·博农奇尼(Giovanni Bononcini，1670—1747)和菲利波·阿马代伊(Filippo Amadei，活跃于1690—1730年间)担任作曲。博农奇尼写过许多歌剧，已在罗马、柏林和维也纳上演，一度成为亨德尔在伦敦的劲敌。皇家音乐学院在1720—1728年间盛极一时；亨德尔为它创作了几部他的最佳歌剧，包括《拉达米斯托》(1720)、《奥托内》(1723)、《朱利奥·凯撒》(1724)、《罗德林达》(1725)、《阿德米托》(1727)。一些喜怒无常的歌唱家常常制造麻烦；1727年一次演出时两位头牌女高音歌唱家在台上引起一场混战：

> “在歌剧院发生了一起严重骚乱，这是两位唱对台戏的著名女士库佐尼(Cuzzoni)和福斯蒂纳(Faustina)的支持者们引起的。争吵起初只表现为一方发出嘘声，另一方鼓掌，然后又发展为尖叫声和其他不干不净的言行；尽管卡罗琳公主在场，但对她的尊重不足以抑制冤家对头的粗暴无礼。”⑦

1728年《乞丐歌剧》(见Op.527)的普遍受到欢迎，表明英国观众正开始厌倦意大利歌剧，于是学院开始经济拮据。1729年学院决定放弃它的企业，亨德尔与人合伙以作曲家和企业家的双重身份接手剧院。但是，一家与之竞争的组织“贵族歌剧院”以那不勒斯作曲家尼科洛·波尔波拉(Nicolo Porpora，1686—1768)和欧洲一些身价最高的歌唱家为号召，使伦敦的观众一分为二，以致到1737年时两家公司都基本上濒临破产。亨德尔在这一时期的主要歌剧有《奥兰多》(1733)和《阿尔辛那》(1735)。在《赛尔斯》(1738)和《戴达米亚》(1741)中，亨德尔抛弃了他那比较滞重的风格，而采取正在意大利风行一时的旋律优美的乐汇。这两部作品中，前者是一部不加掩饰的喜剧，而后者则是一部微妙的讽刺剧。两剧在当时都不太成功，但《赛尔斯》已成为现代剧院中一部走红的作品。

虽然一再失败，亨德尔仍坚持歌剧这一手段。只是当1738—1739演出季赞助不足时他才开始创作清唱剧《扫罗》。它采用一个新奇的乐队，包



亨德尔根据约翰·德莱顿的诗作而写的世俗清唱剧《亚历山大的宴会》的卷首插图。在作曲家肖像(雅各·霍布拉肯作)下方所示场面，说明音乐的力量，刻画传说中基萨拉琴演奏者蒂莫特乌斯用音乐驱策亚历山大投入战斗的故事。但此剧并未上演。(伦敦：约翰·沃尔什，1738)

括三支长号、一架组钟，还有低音定音鼓，1739年演出6次，反应极好。1741年接受为都柏林创作《弥赛亚》的邀请后，亨德尔便投入英文清唱剧这一新的作曲方式，它的演出耗资较少，而且可能有一大批中产阶级观众，他们从来不会像贵族阶级那样欣赏意大利文歌剧。以前亨德尔已试写过用英文唱的类似清唱剧的形式，其中最值得注意的范例有塞雷纳塔(Serenata，一种短歌剧)《阿西斯与加拉蒂亚》(1718)、清唱剧《以斯帖》(约1720年时作为假面剧首演，1732年经修改后公开上演)以及1736年为德莱顿(Dryden)的颂歌《亚历山大的宴会》所作配乐。及至1739年，随着《扫罗》和《以色列人在埃及》的问世，以圣经题材为依据并带合唱演出的亨德尔式清唱剧定型。

1742年，《弥赛亚》在都柏林获得成功后，亨德尔和约翰·里奇(John Rich，他是《乞丐歌剧》演出的经理)租赁一家剧院，一年一度在大斋节期间演出清唱剧，幕间休息时还增加一档由作曲家即兴弹奏管风琴的表演，

以资招徕。这些音乐会为亨德尔奠定了基础，从此在英国听众中倍受青睐，使他的音乐成为英国人音乐生活中的主要影响达一个多世纪。在他的26部英文清唱剧中，除以上所提到的以外，最著名的还有根据康格里夫(Congreve)的神话台本(作于1709年，原为歌剧台本)而写的《赛墨勒》(1744)和圣经题材清唱剧《犹大·马加比》(1747)和《耶弗他》(1752)。

亨德尔于1726年入英国籍。英国人至今一直把他看作他们国家的成就，而且理由充分：他的成熟年代全是在伦敦度过的；他最令人铭记不忘的作品是为英国听众写的；他生前是英国音乐界最威风凛凛的人物，而滋养了他的天才并对他始终缅怀不忘的也正是英国的听众。他的遗体按国家礼仪安葬在威斯敏斯特教堂。他的专横不羁的个性使他无论在什么事上都令人望而生畏，不仅是在绝对专业性的问题上：举例来说，与贵族歌剧院的对抗就是既表现在音乐上也表现在政治上。他被讽刺为一名饕餮，一名暴君，但他个性中那比较粗暴的一面因他的幽默感而得到平衡，也在他的宽宏、正直和生来虔诚的天性中得到弥补(见花边插段)。

查尔斯·伯尼论亨德尔的个性

亨德尔身材魁梧，有点臃肿，动作笨拙。但他的面孔(我记得清清楚楚，就像昨天刚见到过似的)却充满激情和庄严，就是那种给人留下优越感和天才的深刻印象的样子。

他的举止言谈莽撞粗鲁，盛气凌人，但毫无恶意；更确切地说，在他最最勃然大怒或气急败坏的发作中往往有一种别具风味的轻松幽默，加上他那结结巴巴的英语，使人忍俊不住。他生来风趣幽默，善于把一些司空见惯的事情叙述得天花乱坠，因而把人或事投入非常可笑的姿态……

他深知一刻千金，绝不肯把时间化在一些无谓的追求上，或与庸碌之辈为伍，无论其社会地位多高。他热爱自己的艺术，把它作为职业，勤于耕耘，勤于写作。他毕生勤奋好学，笔耕不缀，因而很少有时间混迹社交界或参加公开的娱乐活动。他总的神态深沉而尖酸；但

当他真的笑起来的时候，那就成了太阳老爷，从乌云后面喷薄而出。在他脸上有一种突然闪现的悟性、机智和风趣，是我在别处难得见到的。

摘自查尔斯·伯尼，《记1784年为纪念亨德尔而在威斯敏斯特教堂与万神殿举行的音乐演出》。(伦敦，1785)。

组曲与奏鸣曲 亨德尔的键盘乐曲包括3套为羽管键琴或管风琴写的协奏曲、两集分别出版于1720与1733年的羽管键琴组曲以及许多五花八门的小品。

组曲中不仅包含通常的舞曲乐章，而且还有当时流行的大多数键盘形式的范例。被称作《和谐的铁匠》(这一标题是19世纪中别人所加)的那套广受欢迎的变奏曲是第一集中第五首组曲的曲调及变奏。亨德尔共创作约20首独奏奏鸣曲和为数更少的不同组合的三重奏鸣曲。这些作品大多受到科雷利的重大影响，但和声的精密复杂和快板的畅达流丽则标志着较晚时期的意大利风格。

协奏曲 亨德尔器乐曲中最重要的是为编制完整的乐队而写的作品，包括他的歌剧与清唱剧的序曲、被称作《水上音乐》(1717)和《皇室焰火音乐》(1749)的两部组曲以及尤其是协奏曲。共有6首管乐器与弦乐器演奏的协奏曲，即通常所说的双簧管协奏曲，还有12首《大协奏曲》Op.6，作于1739年。

总的说来，Opus 6的协奏曲表现为怀旧因素与新式因素的结合，而以前者为主。主要构想同科雷利的创作，即一首由完整乐队演奏的“教堂奏鸣曲”(Sonata da chiesa)。框架是传统的慢-快-慢-快四乐章，有一个赋格式快板；但这一布局通常还增加一、两个乐章加以扩展，可能用舞曲节奏。独奏部分一般不与全奏明显分开，事实上，在大多数乐章中，主奏部的弦乐器或是自始至终只与协奏部同度演奏，或是只在简短的三重奏形式的间奏中单独出现；如果有长段的小提琴独奏的话，那么它们无论是在主题素材上还是在风格上通常都与全奏段落没有什么区别。只是在很少情况下，而且可以说是偶然地，亨德尔效法维瓦尔迪而为独奏小提琴加上装

饰性音型(如在 No.3、6、11 中)。再说，这种音乐的严肃高贵的气度及其丰满有力的对位织体并非 18 世纪 30 年代所特有，而是更代表该世纪初亨德尔在意大利形成自己的风格时的时代特征。但是，不管是否守旧，这些协奏曲是令人神往的音乐，别具一格而丰富多彩。

《G 小调第六协奏曲》可以作为一个例子来说明亨德尔管弦乐写作的幅度。开始的 Larghetto e affettuoso 后面紧跟一个充满活力的赋格式快板乐章，这是一个全奏协奏曲乐章的优秀范例。第二乐章是缓慢的，用降 E 调，以缪赛特舞曲与回旋曲形式刻划辽阔的田园景色。接着的快板以结构扎实的全奏开始，然后以维瓦尔迪的方式继续下去，在独立的独奏音型中突出第一小提琴。末乐章是一个短小的快板，类似小步舞曲，呈简朴三声部主调音乐织体和常用的两段式舞曲形式，像交响曲的末乐章。Opus 6 中的其他协奏曲大多是同样丰富多彩的；主题的个性分明的特点、源源不断的创新以及豪华壮丽的规模，使这些作品成为保留曲目中的不朽名篇。

歌剧　一般群众长期来总以为亨德尔只是一位清唱剧作曲家，但是，他一生中有 35 年时间的主要职务是创作和指挥歌剧；他的歌剧中值得人们永志不忘的音乐，其比例之大，不亚于他的清唱剧。在雄心勃勃的音乐家都以歌剧为主要兴趣所在的时代中，亨德尔是同时代人中的出类拔萃者。在他身前，他的歌剧不仅在伦敦而且也十分频繁地在德国和意大利演出。

亨德尔对台本的选择决定于很多因素。演出是针对不懂意大利文的观众的，因此他必须密切关切他能为某一特定作品物色到的演员阵容，因为伦敦人更感兴趣的是聆听某某歌唱家，而不是戏的题材。还有，台本必须能启发亨德尔最好的音乐创新和感情表达，那些咏叹调就是以此为中心而创作出来的。亨德尔之选择某一主题，常常是因为他看到别人为它作过配乐，体会到有可能将它改编为伦敦演出之用。可能是因为 1709 年在佛罗伦萨看到尼科拉·法戈(Nicola Fago)的《拉达米斯托》，才导致他于 1720 年采用这一题材，但用了另一个台本；而《奥托内》(1723)则可能是 1719 年在德累斯顿看到洛蒂(Lotti)的《泰奥法内》受到启发而作。庇护人的鉴赏趣味，例如伯林顿勋爵的古典主义倾向，对于像《泰塞奥》(1713，这是一部取材于基诺《忒修斯》的悲剧，1675 年由吕利谱曲)、《卢乔·科尔内利

奥·西拉》(1713，内容为古罗马故事)或《阿马迪吉·迪·高拉》(1715，这是又一部法国古典戏剧)这类题材的选择是至关重要的。在某几部台本中可以察觉有政治动机，例如《穆齐奥·谢沃拉》(1721)，其中的罗马共和体制辩护人可与伦敦皇家音乐学院的贵族支持者联系起来；又如《弗洛里丹特》(1721)，其中的剧名主角可认为就是马尔巴勒公爵约翰·邱吉尔；还有《里卡尔多》(1727)，那是借喻狮心王理查德来庆祝乔治二世加冕的。这三部台本都是保罗·罗利(Paolo Rolli)所作，他寓居伦敦，是那些赞助歌剧的贵族的一位门客⑧。
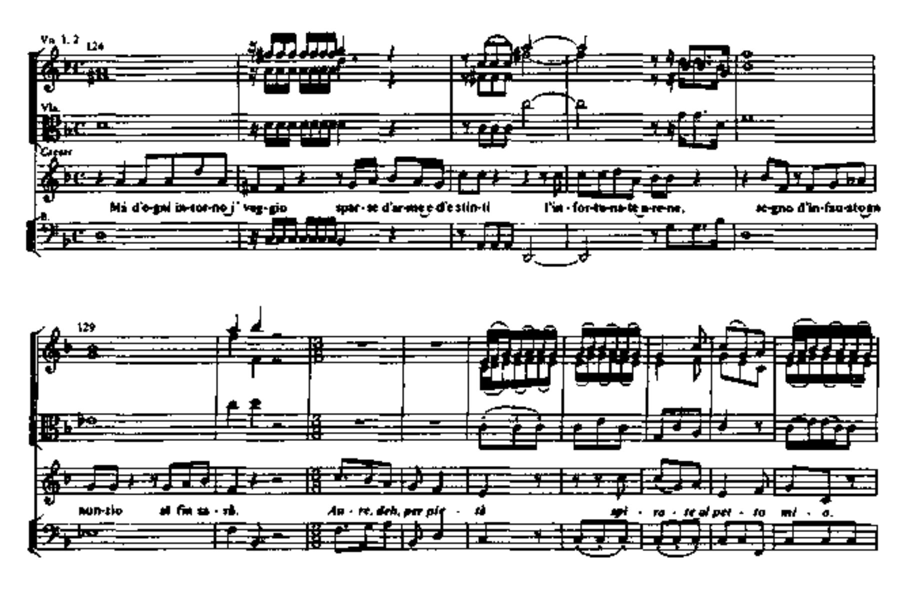
这些歌剧的题材就是当时常见的那些：不可思议的魔法般的奇遇，例如阿里奥斯托和塔索所叙述的那些关于十字军的故事；用得更多的是取自罗马历史的一些英雄的轶事，将它们自由地加以改编以求取大量紧张的戏剧情景。音乐的布局与18世纪初的类似。剧情通过采用清宣叙调配乐的对话而发展，由羽管键琴伴奏；有些瞬间特别扣人心弦，例如独白，因采用助奏宣叙调(即有乐队伴奏的宣叙调)而更加精彩。亨德尔在亚历山德罗·斯卡拉蒂和弗朗切斯科·加斯帕里尼(Francesco Gasparini)的作品中为这些有乐队伴奏的宣叙调——事实上也为他的歌剧的其他许多特征——找到了给人以深刻印象的样板。情景随着对话而逐步展开，人物则通过独唱的返始咏叹调而对情景作出抒情的反应。每一首咏叹调都着意于以音乐表达一个特定的意境或感情，有时是两个互相对比但又互相联系的感情。两种不同类型的宣叙调有时与短小咏叹调或咏叙调(这是一种短小轻盈的段落，形式和节奏灵活多变，风格上呈音节式，没有歌词重复)自由结合以形成大的场景，使人回想起17世纪威尼斯歌剧的自由，同时又预示了格鲁克和18世纪后期其他作曲家的手法。这类大场景可见之于《奥兰多》(第三幕末)和(规模较小地)《朱利奥·凯撒》(第一幕第七场；第三幕第四场，后者见NAWM80)。器乐交响曲刻划故事情节中的关键时刻，如战斗、典礼或念咒；在有几部歌剧中还有芭蕾舞。大于二重唱的重唱很少，合唱亦少；大多数合唱严格说来只是合唱风格的重唱，每一声部只有一名歌手。

当时的歌剧作曲家一定都得让每一位歌唱家有足以适当表现其声乐和表演能力的咏叹调；而且咏叹调的分配必须以每一角色的重要性为依据。在这些要求的范围之内，作曲家有充分的自由来发挥他的创造力。像大多

NAWM80 乔治·弗里德里克·亨德尔，《朱利奥·凯撒》，第三幕第四场

在这一场中，凯撒游泳来到荒凉的海滨而逃脱敌军追击。全场以一个描写海风的利都奈罗开始，凯撒在咏叹调中对着海风吟唱，但是它被弦乐伴奏的宣叙调所打断。凯撒估量自己的处境，激动地问道："我去何处？谁能助我？我的军队何在？"每个问题都以弦乐的附点音型加以强调，好像扭曲的不协和号角华彩似的。然后，在凯撒开始唱咏叹调《哦，海风，行行好吧》(由海风的音乐伴奏)之前，我们又一次短暂地听到那段利都奈罗。中段之后原应有一次返始重复，但是，当凯撒意识到自己的处境已是回天乏术时，音乐插入一段有乐队伴奏的宣叙调。然后返始重复才开始。通过将音乐事件的传统次序略为打乱，亨德尔创造出一个充满气氛、悬念和写实的场面(见例 12-4)

例 12-4 乔治·弗里德里克·亨德尔，《朱利奥·凯撒》第三幕第四场，咏叹调《海风，行行好吧！》



（歌词大意："但我看到周围是尸体横陈，武器遍野，这个倒霉的场地，一个不祥之兆，我的末日将临。海风，行行好吧，吹拂我的胸膛。"）
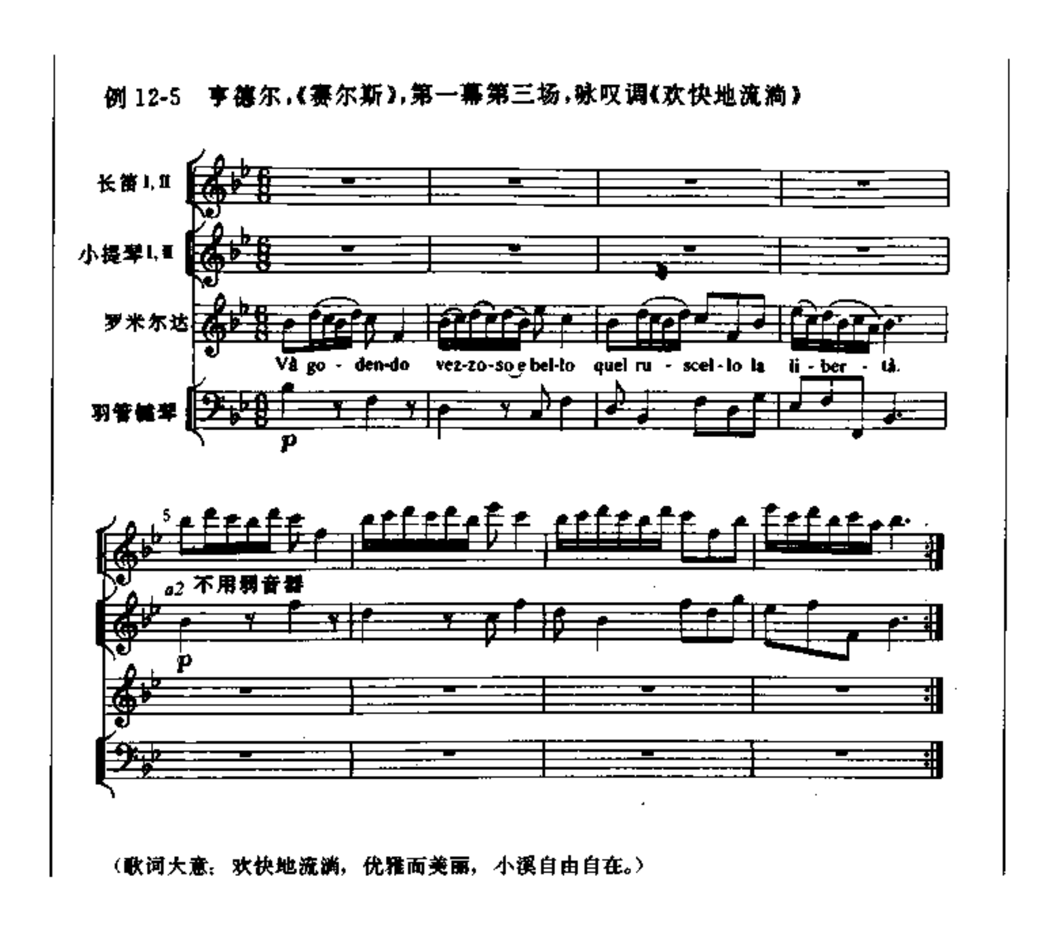
数 18 世纪作曲家一样，亨德尔随时可以创作出一部能够不负众望并享有平常的短时间成功的歌剧，但有时也能创作出像《奥托内》或《朱利奥·凯撒》那样的杰作。他的音乐因咏叹调类型极其丰富多彩——无法严格分类的丰富多彩——而不同凡响；咏叹调从华丽的花腔炫示到衍续的、表情高尚的、凄婉的歌曲，诸如《里纳尔多》中的《亲爱的伴侣》或《朱利奥·凯撒》中的《自怜自爱》，应有尽有；豪华可比九五之尊并带有富丽的对位式与协奏式伴奏的咏叹调同简单的民歌式旋律或同度咏叹调(即弦乐器自始至终与人声同度演奏)交替出现；还有一些舞曲节奏的歌曲。他的田园场景是 18 世纪中用音乐描写大自然的特别值得注意的范例。亨德尔的咏叹调并非全用返始形式；尤其是作于 30 年代的那些，也用缩略简单的形式。

到了他歌剧生涯的末期，亨德尔越来越多地转向年轻一代意大利作曲家中时兴的轻快旋律手法，特别是在《赛尔斯》(1738)和《戴达米亚》(1741)中。具有讽刺意味的是，亨德尔最著名的乐曲之一、后来以其器乐改编形式而名闻遐迩的“取自《赛尔斯》的广板”就是以这一并无代表性的风格写的一首咏叹调(见 NAWM79a)。

NAWM82　亨德尔，《赛尔斯》第一幕选粹。

在第一幕第一场中，赛尔斯王对他心爱的水榆树说：“从未有一株成长着的植物有如此亲切可爱的绿荫。”亨德尔以相应的纯朴尊严处理这一模仿英雄气概的台词。旋律流畅、线条分明的乐句采用主调音乐式的伴奏，与巴罗克式返始咏叹调形成对照。

在第三场中，阿尔萨梅内和赛尔斯与罗米尔达相遇，她正在思忖：附近的小溪蜿蜒流淌，是多么自由自在：《欢快地流淌》(NAWM82b)。她的旋律由修剪整齐的两小节乐句构成，偶尔加一些花腔的延伸(见例 12-5)。长笛与小提琴重复她的纤丽曲调，但不与她同路，以免产生协奏的关系；最后它们以一次扩展的再现结束全曲。这一动人手法(显然是为了迁就当时的艺术趣味)是这部歌剧的一个典型特征，这在后来的那些回到亨德尔正常的更为滞重风格的清唱剧中偶尔也可发现。



例 12-5 亨德尔，《赛尔斯》，第一幕第三场，咏叹调《欢快地流淌》

（歌词大意：欢快地流淌，优雅而美丽，小溪自由自在。）

清唱剧 亨德尔的英文清唱剧构成一种新的体裁，与他的意大利文清唱剧或伦敦歌剧均不能等同视之。18 世纪的意大利文清唱剧无非只是采用宗教题材的歌剧，不在舞台上而是在音乐会上演出。亨德尔曾在罗马写过一部这样的作品《复活》(1708)。他的英文清唱剧继续这一传统而将对话配乐成宣叙调，将抒情诗节配乐成咏叹调。这些作品中的咏叹调与他的歌剧咏叹调在一些重要方面——无论是形式、音乐风格、乐思的特色或表达感情的技巧——一般区别不大。还有，像歌剧一样的，每首咏叹调的情绪通常都由前面的宣叙调准备，咏叹调也由宣叙调引入。但是亨德尔及其台本作者又在清唱剧中投入一些与意大利清唱剧格格不入而是受英国假面剧、合唱赞美歌、法国古典戏剧、古希腊戏剧以及德国历史剧影响的因素。为适应伦敦的环境而作的一些注重实效的变动也是导致亨德尔的清唱剧不同于传统的 18 世纪歌剧的原因之一。

重要的是亨德尔的清唱剧采用英文唱词这一事实。歌剧用意大利文，

对于一些喜欢耍派头的伦敦听众来说肯定有吸引力，虽然这些听众中的大多数即使在压力下也未必能独立译出十来个意大利文词语。采用英语使中产阶级感到正中下怀；它也意味着，寻常的歌剧台本中必然会有的某些牵强附会和荒诞不经之处至少要去掉一些，因为不再能在外国语言的掩饰下体面地遮盖起来。尤为重要的是，必须物色一种新的题材。古典神话和陈年历史都是投上层阶级听众之所好的；无论实际文化水平如何，他们认为自己必须假装对这类内容有所了解。

18 世纪中产阶级新教的英国所熟知的一个既有历史又有神话的宝库是《圣经》，更确切地说，是《旧约圣经》，包括那几册圣经外典。亨德尔所有的圣经题材清唱剧，特别是最家喻户晓的那几部，均取材于《旧约》故事。甚至连《弥赛亚》的唱词，除第三部分外，也是取之于《旧约》的比《新约》的多。而且，像《扫罗》、《以色列人在埃及》、《犹大·马加比》和《约书亚》之类题材，其感染力不仅是由于人们熟悉的古老宗教传说，而且别有原因：英国听众处在繁荣昌盛、帝国版图不断扩张的时代，不可能不感到自己与古代的上帝选民(他们的英雄因耶和华的特殊恩惠而取得胜利)有某种相似之处。亨德尔不止一次当选为国家大典上的官方音乐发言人，例如乔治二世加冕典礼(1727)的 4 首赞美歌、卡罗琳皇后的葬礼赞美歌(1737)、为英军在德廷根的胜利(1743)而举行的感恩礼拜上的《感恩赞》以及庆祝签订艾克斯·拉·沙佩勒和约的《焰火音乐》(1749)。清唱剧《犹大·马加比》(1747)和前一年的《应时清唱剧》一样，是为庆祝坎伯兰公爵在卡洛顿平息詹姆士二世保皇派叛乱的胜利而作。但是，即使不与某一特定盛典有什么直接的联系，亨德尔的许多清唱剧也能在英国听众心中扣动爱国主义的共鸣弦。

这些清唱剧并非教堂音乐；它们是供音乐厅用的，对剧院演出要比对教堂礼拜适合得多。亨德尔的清唱剧也不全是用宗教题材。有些是神话的，例如《赛墨勒》和《大力神赫拉克勒斯》(1745)；有几部寓言式的，例如《亚历山大的宴会》、《圣塞西利亚节的颂歌》(1739)以及亨德尔的最后一部作品《时间与真理的胜利》(1757)。台本的编剧法各不相同：《苏珊娜》(1749)、《西奥多拉》(1750)和《约瑟夫和他的兄弟们》(1744)基本上就是地道的歌剧。大多数圣经清唱剧保持贴近原来的故事，只是在宣叙调(有时用散文，有时用韵文)、咏叹调与合唱中把圣经的经文重新改写。《以色列
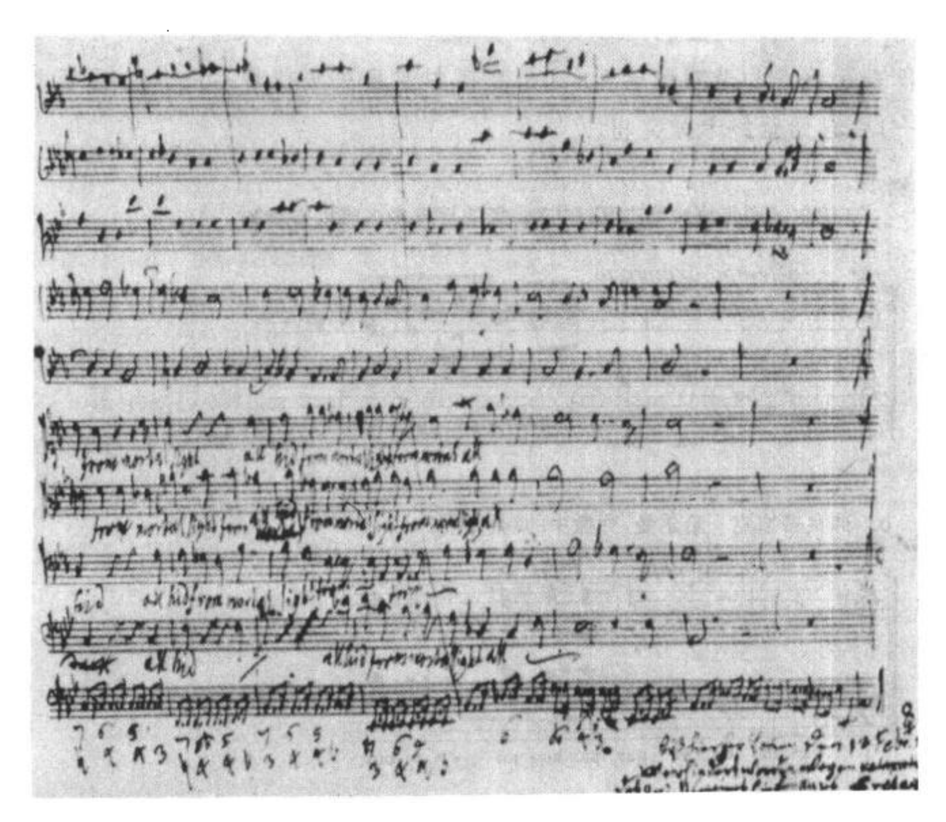
人在埃及》则相反，完全用圣经的词句叙述以色列人出埃及记的故事。《弥赛亚》也是纯粹用圣经词句，但它是亨德尔清唱剧中最不典型的，因为它没有讲故事，而是一系列关于基督教赎罪思想的沉思冥想，从《旧约》的预言开始，历经基督的一生，直至他最后的胜利。

毫无疑问，亨德尔在清唱剧中最重要的革新是合唱的运用。合唱在卡里西米的拉丁文和意大利文清唱剧中肯定已有其一席之地，但后来的清唱剧却至多只有几首"牧歌"和有时标明"Coro"(意大利文，意为"合唱队")的重唱。亨德尔早期所受训练使他熟悉了德国路德教派合唱音乐以及德国南方天主教中心的合唱队与管弦乐队和独唱的典型结合，但是英国的合唱传统给他的印象最为深刻。他运用这一英国音乐手法臻于炉火纯青之境，是在1718—1720年间为钱多斯公爵所作的《钱多斯赞美歌》中——这是英国圣公会教堂音乐的杰作(亨德尔在后来的作品中经常借用圣公会的音乐)。

亨德尔的合唱风格　亨德尔合唱风格的宏大特点特别适用于那些重点在于集体表现而不是个人表现的清唱剧。亨德尔常在清唱剧中相当于歌剧中出现咏叹调的地方采用合唱，换言之，用以对剧情发展过程中出现的情景作恰如其份的评论或思索。合唱的集体性必然会赋予这些场合以某种客观性，近似希腊戏剧中的歌队；在亨德尔清唱剧的众多优秀范例中，最好的一首是《耶弗他》中的合唱《主啊，您的旨意多么难以揣摩》。亨德尔的合唱也参加剧情发展，例如在《犹大·马加比》中；是次要场景中的基本组成要素，例如在《所罗门》中；有时甚至叙述情节，例如在《以色列人在埃及》中，其合唱宣叙调《他送来一片浓浓的黑暗》的不寻常的形式、古怪的转调和如画的描写同样引人瞩目。

NAWM89　亨德尔，《耶弗他》，第二幕，合唱《主啊，您的旨意多么难以揣摩》

如同希腊悲剧的歌队一样，这是以色列人(又引伸为观众)对耶弗他不得不牺牲亲生女儿的困境所作的评论。全曲共分四段。弦乐器以凛冽的附点节奏奏出不祥和弦，引入开始的唱词并为之伴奏。第一个



亨德尔清唱剧《耶弗他》中的合唱《主啊，您的旨意多么难以揣摩》的一页(见NAWM89，第16—24小节)。在下端，亨德尔于1751年2月13日注明：他的越来越差的视力迫使他暂停作曲。(伦敦，不列颠图书馆)。
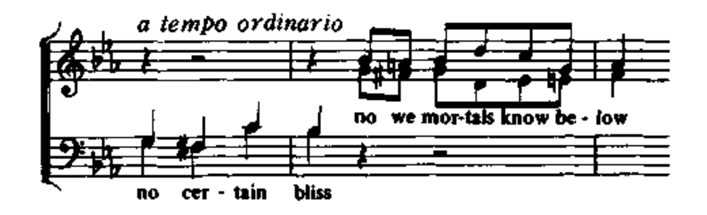
进来的人声试图作一次小六度的跳进，其他声部以比较容易的音程加以模仿，接着合唱队以主调音乐方式继续下去。一个建立在充满大步跳进的主题上的、标明为Larghetto(小广板)的卡农段，配唱“我们所有欢乐化为悲伤”一句歌词。然后是一首紧张的赋格，其主题系从弗朗蒂塞克·哈伯曼(Frantisek Habermann)一首弥撒曲的主题派生而得(亨德尔在这部清唱剧中还借用了哈伯曼其他主题动机)。赋格进行到一半时有一瞬间和哈伯曼的《荣耀经》中“受享太平于世”一句显著地相似(见例12-6 a和b)。

最后一段是三拍子小广板，歌词为“对这条格言仍然服从：凡是存在的，就是对的”。为“凡是存在的，就是对的”一句所谱音乐和衬托这段音乐的乐队同度音型用作整个合唱队演唱的叠歌；唱词其余部
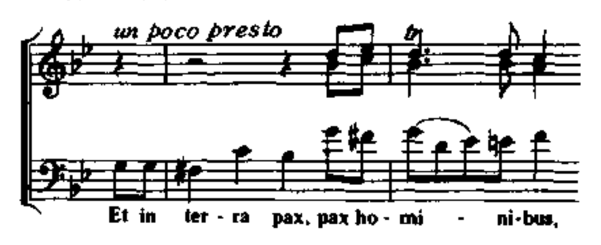
分的织体比较轻盈(例 12-6 c)。如这些例子所示，减音程和半音在这段表达痛苦和悲观的音乐(这是亨德尔双目失明前最后的作曲巨笔之一)中自始至终十分突出。

例 12-6
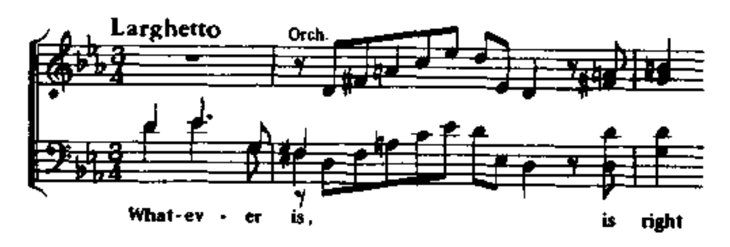
a. 亨德尔，《耶弗他》，第二幕，《主啊，您的旨意多么难以揣摩》



b. 弗良蒂塞克·哈尔曼，弥撒中的《荣耀经》



c. 亨德尔，《主啊，您的旨意多么难以揣摩》中的小广板



描绘性的、表达感情的音乐象征主义是亨德尔合唱写作中最值得注意也是最惹人喜爱的特点之一。以音符刻画歌词的手法和描述性的音型——感情的音乐语言——固然人皆可用，但在亨德尔用来，常常特别贴切。《以色列人在埃及》中就有许多例子：把青蛙、苍蝇、虱子、冰雹以至埃及的其他瘟疫用几乎是写实的方法加以表现，与其说给人留下深刻印象，不如说是令人发笑；但是《人们必将听到》一曲的深刻而动人的象征手法把这首合唱曲提高到了几乎没有其他乐曲(甚至包括亨德尔本人的)可以伦比的顶峰。《弥赛亚》中有一个以音符刻画歌词的俏皮手法，用得特别得体。这

段音乐直到最后几小节都是从亨德尔前不久刚创作的一首轻浮的意大利二重唱改写而得。在这里，合唱队唱道："我们都像羔羊误入歧途(音乐中不同的旋律线分歧而行)；我们使每一个人转向(一个快速旋转的音型，从不离开它的起始点)他自己的路(执拗地坚持在一个重复音上)。"但是，中心思想在庄严的尾声处以无可比拟的戏剧威力突然揭示出来："主把我们所有人的罪孽一人承当。"在合唱《因为一个孩子已经为我们诞生》中也有一个类似但不这么突出的戏剧性对比。音乐取自同一首意大利文二重唱的另一部分；欢庆救世主诞生的轻松潇洒的华彩经过句引向歌词"奇妙的，顾问，全能的上帝"处那强有力的亨德尔式锤击。

这一类段落显示出亨德尔是一位戏剧家、一位万无一失的宏丽效果的大师。他懂得如何有效地为合唱队写作，风格比巴赫的简朴，不那么着意雕凿，那么抒发个人感情，那么坚持对位手法，他使开放的赋格织体的段落与结实的大块和声交替出现，让持续音的旋律线同快节奏的旋律线互相抗衡。每一细节都经过精心规划，因此在各个声部中显得十分妥贴。特别是在要求最丰满的合唱音响时，亨德尔把四个声部紧紧地靠拢在一起，男低音与男高音在高处，女高音与女低音在中声区。这一结合常用于亨德尔典型的结束终止式中：一首快板合唱曲在一个非终结性的和弦上达到高潮；一个紧张的静寂瞬间；然后是由三、四个灿烂洪亮的慢板和弦组成的最后的终止式和声，在这里，合唱队在一阵巨大的音响迸发中将前面所发生的每一件事的整个意义加以集中的概括。

亨德尔的借用音乐　像上面讨论《耶弗他》中合唱曲(NAWM89)时指出过的从其他作曲家借用音乐的情况，不仅在亨德尔的作品，而且在18世纪其他作曲家的作品中都是屡见不鲜的。亨德尔的借用音乐大多取自他自己的早期作品，但借用其他作曲家的为数也可观。例如，《以色列人在埃及》的3首二重唱和28首合唱中的11首是完整地或部分地借用他人的音乐，有4首合唱是亨德尔自己早期作品的改编。在亨德尔作于1737年以后的许多作品中也有借用音乐的情况，虽然规模不是这么大。在创作《扫罗》(1739)时，他从弗朗切斯科·安东尼奥·乌里奥(Francesco Antonio Urio,约1631—1719)的《感恩赞》中借用了6段。其中有一段是合唱Sanctum quoque Paraclitum⑨，被亨德尔用在合唱《您所激励的青

春》的赋格中。亨德尔基本上借用了头两个赋格声部的成对的进入，但在歌词“那不虔诚的一伙向前横冲直撞”处创作了一个飞速四分音符的新对题，赋予合唱以崭新的活泼性格。

有人推测，亨德尔之所以求助于借用音乐，是作为一种手段来克服他开始一首新作品时每每使他苦恼的惰性，特别是在1737年他中风瘫痪和精神崩溃以后。不管是怎么一回事，我们不能像对现代作曲家那样给他蒙上剽窃的罪名。借用、意译、改写、重新改编、模拟，这些手法当时无往而不在，是人们认可的。当亨德尔借用他人音乐时，他往往是带息偿还的，他赋予借来的材料以新的美，并使之流芳百世，若非如此，后代人可能根本不知道它的存在。

小结　亨德尔的伟大及其历史意义主要在于他对传世不朽的表演曲目的贡献。他的音乐年长日久而不过时，因为他采用了一些当时尚未落实而在18世纪中叶的新风格中变得非常重要的手法。与巴赫的比较严格对位化的程序相比，亨德尔更强调旋律与和声，因此他得以与当时的时尚发生联系。作为一位宏伟风格的合唱作曲家，他是无与伦比的。他是一位造诣极高的对比大师，不仅是在合唱音乐，而是在他所触及的所有领域中。他苦心孤诣地在清唱剧中吸引了中产阶级听众，这是贯穿整个18世纪后半叶的社会变化的最早表现之一，这种变化对音乐产生了深远的影响。

---

① 摘自诺埃尔·安托万·普吕谢，《大自然景色》(巴黎：弗夫·埃蒂安纳，1732—1750)。这一内容见于第七卷，1746年初版。

② 据爱德华·赖特《旅游意大利见闻录》(伦敦，1730)报导，仁爱院收养的女孩有时达6000人之多。

③ 维瓦尔迪的作品有几种编目分类，最近期也是最可靠的一种称作“RV”，代表“P.赖姆：安东尼奥·维瓦尔迪作品目录”，其中R为作者姓氏Ryom缩写，V为德文Verzeichnis(“目录”)一词缩写。(莱比锡，1974；增补卷，普瓦提埃，1979)。

④ BWV代表“约翰·塞巴斯蒂安·巴赫音乐作品主题分类目录”；B—Bach(“巴赫”)，W—Werke(“作品”)，V—Verzeichnis(“目录”)，由沃尔夫冈·施米德尔编辑(莱比锡，1950)。有时用缩写S(代表Schmieder)代替BWV。

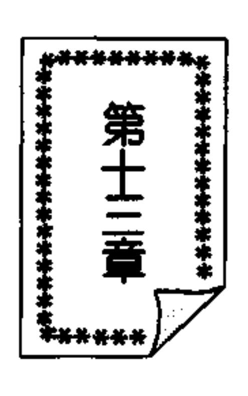
⑤ 巴赫康塔塔采用巴赫学会版编号，亦即BWV编号。不按写作先后排列。

⑥ 现在人们相信，这首康塔塔的小号部分是巴赫去世后由他儿子弗里德曼所加。

⑦ 摘自1727年6月10日《不列颠日报》，转载于奥托·埃里奇·多伊奇的《亨德尔，文献性传记》(纽约与伦敦，亚当和查尔斯·布莱克，1955)。

⑧ 关于亨德尔选择台本时对这些和其他因素的考虑，请看赖因哈德·施特罗姆的《论亨德尔和意大利歌剧》(剑桥，1985)中《亨德尔及其意大利文歌剧台本》一节。

⑨ 收入《亨德尔作品集》，弗里德里希·克里桑德编辑(莱比锡，1902)。



古典风格的源头：18世纪的奏鸣曲、交响曲和歌剧

启　蒙　运　动

“音乐是一种无罪的奢侈，对于我们的生存确非必要，但它给予听觉巨大的享受和满足。”查尔斯·伯尼在1776年出版于伦敦的《音乐通史》第一卷中如此声称。不满一百年之前安德里阿斯·韦尔克梅斯特曾说过音乐是“上帝的恩赐，只能用来颂扬上帝。”①

这两种说法之间的差异说明18世纪的思想变化，这种变化影响了生活的每一方面。被称为启蒙运动的这一复杂运动是作为对精神的反抗而开始的；反对超自然的宗教和教会，赞成自然信仰和实际道德；反对玄学，赞成普通常识、经验心理学、实用科学和社会学；反对繁文缛节，赞成反璞归真；反对权力，赞成个人自由；反对特权，赞成平等权力和普遍教育。

因此启蒙运动的性质是世俗的、怀疑一切的、经验主义的、实践的、开明的、平等主义的和进步的。它的早期领袖是英国的洛克和休谟，法国的孟德斯鸠和伏尔泰。启蒙运动的最初阶段主要是消极的；但是毁灭性批判所遗留下的真空状态不久即被一种新思想所填补，新思想认为人类的天性和本能或直感是真才实学和正确行为的根源。卢梭是这一阶段启蒙运动的主要信徒，启蒙运动约在1760年后变得引人注目，影响了诗人兼哲学家莱辛和赫尔德以及被称作狂飚运动的德国文学运动。

18世纪思想的两种基本概念——即相信实用性实验知识的效用和相信普遍自然感觉的价值——都认为个人既是调查研究的起点又是行为的最终判断标准，在这一点上二者是一致的。宗教、哲学体系、科学、艺术、

教育、社会秩序等等，全都应该按照它们如何为个人造福来评价："个人陶醉于他自己的内心生活……这是启蒙运动时代的典型现象。"② 这一观点的后果在许多方面都很明显，例如18世纪所典型的伦理体系就是如此，它或是宣称最高的善是个人天赋智能的和谐发展，或者就像功利主义者那样，认为道德的理想存在于"最大多数的最大幸福"这一公式中。这种功利主义偏见对于艺术，特别是对于音乐的影响，我们即将加以研究。

18世纪有别于任何其他时期，生活不再受哲学家的指引；各种思想体系受生活条件的感染和影响，其程度绝不亚于它们本身对生活条件的影响。因此，关于和国家权利相对立的个人权利的各种学说，部分写进美国独立宣言和宪法的那些学说都是在批判欧洲大陆上普通人民和特权阶级之间的严重不平等现象时形成的。在法国，在大革命之前的几年中，这样的社会批判特别尖锐。

随着科学发明的应用，工业革命的萌芽阶段到临。此时情感哲学的上升和对"自然"人的颂扬与中产阶级的兴起同时发生。

18世纪生活面面观 18世纪是"世界主义时代"。民族差异与人类的共同人性相比，缩小到最低程度。出生在外国的统治者比比皆是：德国人在英国、瑞典和波兰称王，那不勒斯有一位西班牙国王，托斯卡纳区有一位法国公爵，德国公主成为俄罗斯女皇(叶卡捷琳娜二世)。法国人伏尔泰长期旅居普鲁士腓特烈大帝的讲法语的宫廷，意大利诗人梅塔斯塔西奥则长期逗留在维也纳德国皇室宫廷。

18世纪生活和思想的国际化现象在这一时期的音乐中也有反应。德国交响乐作曲家活跃于巴黎，意大利歌剧作曲家和歌唱家活跃于德国、西班牙、英国、俄罗斯和法国。匡茨于1752年曾在柏林撰文指出，由各民族音乐的最佳特点组成的音乐风格是最理想的(见花边插段)。沙巴农于1785年宣称："今天，在全欧洲只有一种音乐……我们大陆的这一通用语言。"③ 18世纪既接受远方的，也接受远代的影响：古典主义运动从古代艺术和文学中吸取灵感和榜样；临近该世纪结束时，随着浪漫主义的起始，注意力转向中世纪，音乐家和诗人一样，都表现出对民歌的兴趣。

大事年表	
1751 《百科全书》的前几卷出版。 1752 佩尔戈莱西《女仆作夫人》在巴黎上演；谐歌剧论战。 1755 海顿，最早几首四重奏；卡尔·格劳恩，《耶稣之死》。 1759 伏尔泰，《老实人》。 1760 英王乔治三世即位(至1820年)。 1762 格鲁克，《奥尔菲斯与欧律狄克》在维也纳上演。 让-雅各·卢梭，《论社会契约》。 1764 约翰·温克尔曼(1717—1768)，《古代艺术史》。 1770 莫扎特，最早几首四重奏；托马斯·庚斯博罗(1727—1788)，《蓝衣少年》。 1774 格鲁克，《奥尔菲斯与欧律狄克》在巴黎上演。 第一届大陆会议在费城召开。 法王路易十六即位(至1792年)。	1775 美国独立战争(至1783年)。 1776 约翰·霍金斯爵士和查尔斯·伯尼分别撰写《音乐通史》。 独立宣言。 亚当·史密斯《国富论》。 1778 斯卡拉歌剧院在米兰开业。 1781 伊马努埃尔·康德(1724—1804)，《纯粹理性的批判》。 1784 马丁·格贝尔特，《宗教作家志》。 1785 莫扎特，《海顿四重奏》。 1787 莫扎特，《唐乔瓦尼》。 1788 爱德华·吉本(1737—1794)，《罗马帝国衰亡史》。 1789 法国大革命(至1794年)。 1791 海顿，第一套《伦敦交响曲》 詹姆士·鲍斯威尔 (1740—1795)，《塞缪尔·约翰逊的一生》。 1799 贝多芬，第一交响曲。 1800 雅各·路易·大卫(1748—1825)，《雷卡米埃夫人像》。 海顿，《四季》。

J. J. 匡茨论混合民族风格的优越性

今日的德国风格是不同民族的风格的混合物，在这种风格中，每一民族都可以找到某种与它相关的，因而绝不会使它感到不高兴的东西。如果反思一下，前面提到各种风格之间的差异时所说的一切思想和经验，必须容许对纯意大利风格而不是纯法国风格的偏爱。然而因为前者已不再像过去那样根深蒂固，而是变得无拘无束稀奇古怪，也因为后者始终过于简单；人人都会同意，一种融混二者的优良要素的风格必然日益普遍，更受人们喜爱。一种被许多人，而不是只被一国、

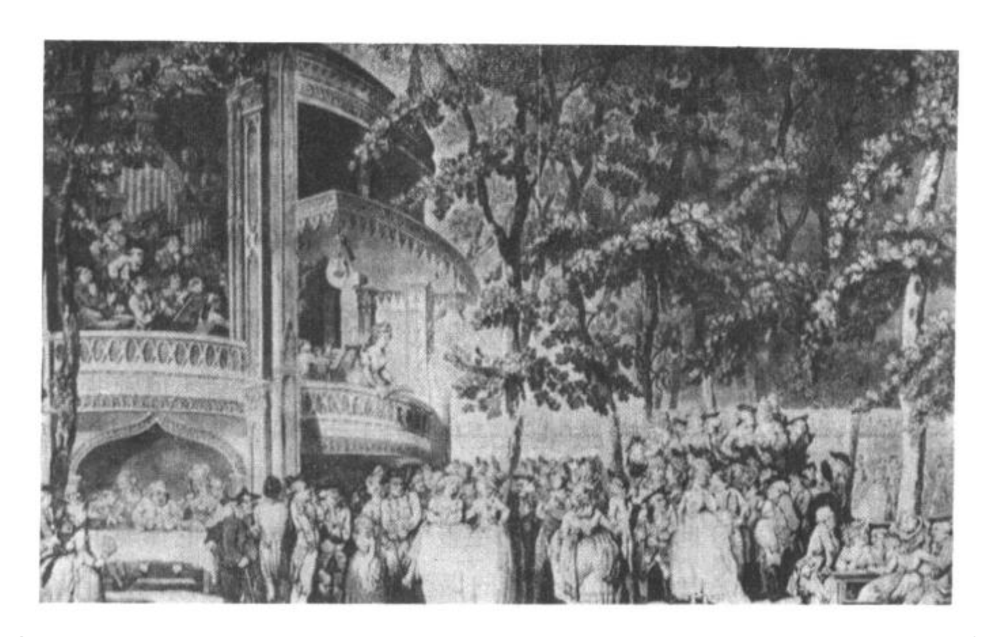
一省或一个特定民族所接受的音乐风格，一种由于上述原因而只会得到赞许的音乐风格，如果它是建立在可靠的判断和健康的感情之上的话，必然是最佳风格。

摘自约翰·约阿希姆·匡茨《长笛演奏法论稿》，由爱德华．R．赖利翻译(纽约，1966)第18章

启蒙运动不仅是世界主义的，也是人文主义的。统治者不但赞助文学艺术，也忙于社会改革活动。18世纪是开明君主的时代：普鲁士的腓特烈大帝，俄罗斯的叶卡捷琳娜大帝、奥地利的约瑟夫二世和法国的路易十六(在统治的早期)。18世纪共济会活动在整个欧洲迅猛传播，它体现了人文主义理想和对四海之内皆兄弟的情谊的渴望，它的拥护者中有国王(腓特烈大帝)、诗人(歌德)和作曲家(莫扎特)。莫扎特的《魔笛》、席勒的《欢乐颂》和贝多芬的《第九交响曲》都是18世纪人文主义运动的产物。

随着大量中产阶级上升到有权有势的地位，18世纪经历了艺术和学识的普及过程中的最初几步。作家和艺术家的产品正在出现新市场，不仅题材，还有表现方式，都不得不适应这些新的要求。哲学、科学、文学、艺术都开始考虑一般群众而不是少数专家和行家里手。通俗论文的创作使人人可理解文化，小说和戏剧开始描绘具有普通情感的普通人。甚至举止和服饰也受到影响：在18世纪初资产阶级模仿贵族；到1780年时贵族模仿底层阶级。随着"回归自然"运动的发展和文学艺术中感情色彩的加多，普及化潮流获得有力的支持。

音乐和其他事物一同受到影响。赞助日益减少，新一代音乐听众开始形成。为形形色色的听众策划的公开音乐会开始与古老的私人音乐会和私人学院竞争；在巴黎，1725年创建了一套公开音乐会，名圣灵音乐会；1763年，J．A．希勒在莱比锡开始创办另一套音乐会，直到1781年后它作为著名的布业大厅音乐会仍继续存在；1771年在维也纳、1790年在柏林也创建了类似的音乐会机构；自1672年以来一些音乐会组织在伦敦断断续续地活跃着；1741年一个音乐厅在都伯林开业，《弥赛亚》的首演即在该厅举行；在牛津，一个专供音乐会用的礼堂于1748年在霍利韦尔镇建成。



沃克斯霍尔娱乐花园中的音乐会，群众付费即可欣赏音乐并参加其他户外娱乐。图中韦斯切尔夫人在“摩尔式-哥特式”殿堂唱歌，她身后的乐队为她伴奏，约翰逊博士、鲍斯威尔等人则在下面的晚餐包厢内吃饭。托马斯·劳兰德森所绘水彩画(约 1784)(出版画册藏于纽约公共图书馆，阿斯特、伦诺克斯、蒂尔顿基金会、米里亚姆及艾拉·D. 沃拉克艺术、图片及照片部)

音乐印刷发展神速，绝大部分出版物面向业余爱好者，一些期刊发表了大量乐曲。业余群众当然要求并购买易懂、易于表演的乐曲，同一些群众也热衷于阅读有关音乐的书籍和讨论音乐。接着出现了音乐新闻业，18 世纪中期之后专门提供音乐信息、评论、批评的杂志如雨后春笋。最早的音乐史写成，最早的中世纪音乐论文集出版。

启蒙运动时期是散文时代。它的最佳文学是散文，在各门艺术中它都重视良好散文写作的优点：思路清晰、生气勃勃、趣味高雅、比例得当、精致优美。这一时期是理性的而不是诗意的，它不喜欢巴罗克时期的神秘主义、庄重、庞大、宏伟和激情，它的吹毛求疵的性格抑制了杰出的大型诗歌。18 世纪初的美学认为音乐的任务和其他艺术的任务一样，旨在模仿自然，向听众提供声音悦耳的逼真形象。音乐应该模仿的不是自然世界的实际声音，而是说话的声音，特别是因为这些声音表达灵魂的情感；按照卢梭及其他人的意见，音乐应该模仿一种原始的说白歌曲，它被认为是人

类的自然语言。或者，话又说回来，音乐也可以以某种方式模仿感情本身，不一定借助于模仿说话。直到临近18世纪结束时理论家们才逐渐认识到音乐可以通过声音之美直接令人动情，音乐作品可以按照它自己的特性，不依赖于任何模式而发展。但是即使这样，模仿的想法仍坚定不移；音乐是一种模仿的，因而是装饰的艺术，正如伯尼所说的，是"无罪的奢侈"。

此外，启蒙运动时期的音乐被认为应该在听众本人的基础上来满足他，而不是强迫他竭尽全力去理解音乐的结构。音乐必须悦耳(用好听的声音和合理的结构)、动人(通过模仿感情)，但是不要过于频繁地出现惊人之笔(过分精雕细琢)，绝对不要令人困惑不解(由于过分复杂)。音乐作为"一门以悦耳声音的连续进行和结合来讨人喜欢的艺术"④，必须避免只有少数人才能欣赏的复杂对位。卢梭给音乐创作所下的定义是"创作曲调并以恰当的和声为之伴奏的艺术"，他宣称"两条旋律同时唱出，就像为了更有力量而同时作两个演讲⑤"；匡茨感到"从前的作曲家过多地从事于音乐的人工雕琢，花招用得如此之多以致他们几乎忽略了音乐的实质部分，忘记音乐是用来感动人和使之愉快的"⑥，但并非所有的作家在这方面都像卢梭和匡茨这样极端。伯尼批评J. S. 巴赫，说他在管风琴作品中"不断地探索新奇困难之物而丝毫不去注意自然和灵活"，他感到遗憾的是这位大师未能学会在他的作品中牺牲"一切无意义的技艺和雕琢设计"而"用一种更为通俗、普遍为人理解和喜欢的风格"⑦来创作。在这里伯尼把自然作为美学标准来赞扬。"自然"是启蒙运动时期的伟大口号，是一个具有许多含混不清而且往往自相矛盾的意义的措词。⑧不过，说句公道话，伯尼后来对巴赫的音乐有了更好的理解，但是上述见解是18世纪中期的大多数评论家所共有的，而18世纪音乐常常是多愁善感、天真单纯的。

18世纪的音乐理想　18世纪中、晚期被认为符合理想的音乐可以描述如下：它的语言应该是全球性的，不受民族的限制；它应该既高雅又有娱乐性，它应该在规范的范围内富于表现力；它应该是"自然的"(指没有不必要的复杂技巧)；它应该能够立即使任何感受正常的听众感到愉快。

提出以上诸条并非为了解释18世纪所有的音乐，只不过是将那些特别是在该世纪的最后30年中似乎曾或多或少有意识地支配了作曲家和听众思想的总目标加以概括。没有任何一条公式可以囊括作于1700至1800年

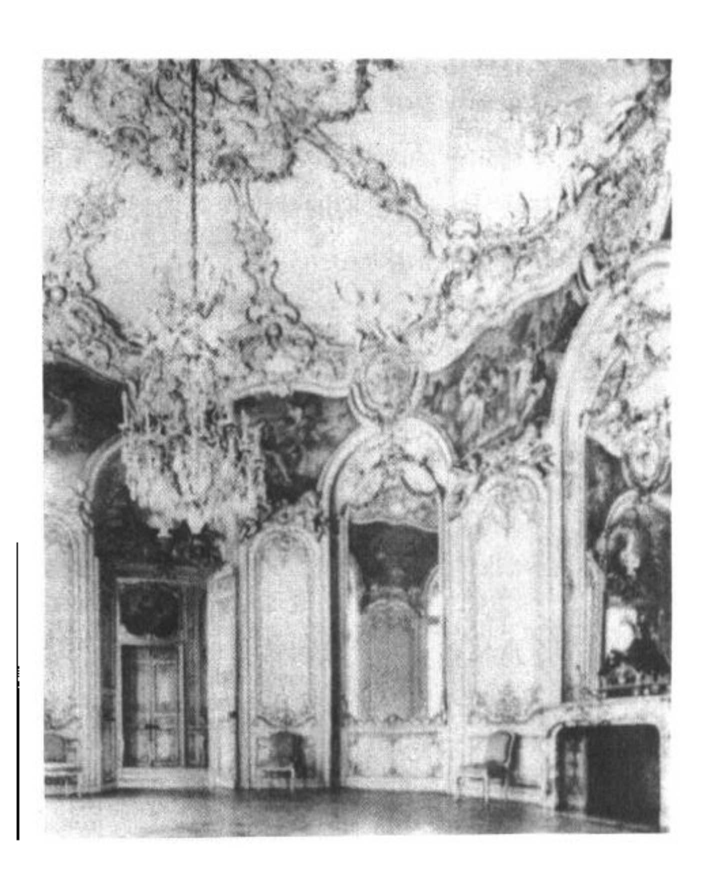
间的一切音乐的多重面貌。旧风格是逐步让位于新风格的，新旧风格同时并存。具有新时代典型特征的作品——如佩尔戈莱西的喜歌剧《女仆作夫人》(见 NAWM 121)和萨马丁尼的交响曲、序曲和协奏曲(见 NAWM 113)——创作于 18 世纪 30 年代和 40 年代，与巴赫的《B小调弥撒曲》、《戈尔德堡变奏曲》，亨德尔的《弥赛亚》同一时候。

虽然，如我们所知，18 世纪是世界主义时代，然而关于各式各样民族音乐风格的相对优点的激烈辩论持续不断，一直进行到法国大革命前夕；此外，1750 年之后，新的民族歌剧形式在各国都崭露头角，它们是浪漫主义时期的前兆。18 世纪的人文主义理想主义潮流直到法国大革命时期才明显地影响音乐，它甚至也许可以像民族歌剧的兴起和对民歌的兴趣的高涨一样，被认为是前浪漫主义的特征。

很容易陷入一种错误，认为 18 世纪中期作曲家只不过是格鲁克、海顿、莫扎特的先行者，就像有时把 17 世纪晚期作曲家仅仅看作是巴赫和亨德尔的先行者一样。就 18 世纪而言，这种错误特别容易犯，因为 18 世纪中期的歌剧和交响曲现在是难得听到的。这种"先行者"的谬论部分源自"以新代旧便是进步"这一概念；汽车就是取代了马和马车，但是莫扎特交响曲取代施塔米茨交响曲，它的意思仅仅是后者从曲目中消失。然而两位作曲家的作品，音乐史学生今天都可以弄到，他们可以按照音乐作品固有的特性及其在当时所起的作用来评价它们，从中看出哪些特征作曲者应归功于前人，反过来又有哪些特点对后人有用并曾激励他们。

器乐：奏鸣曲、交响曲、协奏曲

古典主义早期的术语　用来说明自 1720 年前后开始兴起并延续至古典主义时期的各种风格的术语不只一个。洛可可(rococo)曾用来说明早期古典主义音乐，但是，由于它没有明确的意义，最好避而不用。当然，弗朗索瓦·库普兰的具有精美装饰的歌剧-芭蕾舞剧和风格小品可说是建筑中的洛可可运动的对应物。洛可可一词自 17 世纪末在法国开始用来说明那种以曲线花饰(洛可可式或贝壳装饰)使后文艺复兴时期的棱角分明、方正规则的形式变柔和的建筑风格。



洛可可式内部装修：苏比塞旅馆的公主沙龙，现为巴黎国家档案馆，建筑师为热尔曼·博弗朗(1667—1754)，作画者为沙尔·约瑟夫·纳图瓦尔(1735—1739)。遍布画幅和拱形大镜四周的雕工细致并镀金的装饰工艺是这种风格的特色。

另一个法国术语galant(原意“风雅”，习惯译作“华丽”)广泛用在文学中，指宫廷式举止，也用在使人联想起风流倜傥风度的标题中，如康普拉的歌剧-芭蕾舞剧《风雅的欧洲》(1697)。这是一个时髦用语，凡被认为是现代化、潇洒、漂亮、平稳、轻松、讲究的事物均可用以表达。C. P. E. 巴赫、马尔普尔格和后来的基恩贝格尔在他们的著作中把对位写作的深奥风格或严格风格与比较自由、线条性较弱的华丽风格区别开来。后者的特点是侧重由气息较短、时常重复的动机组成的旋律，几个动机构成两小节、三小节和四小节的乐句，几个乐句又合成较大的乐段，以简单和声轻描淡写地伴奏，和声由于出现频繁的终止式而有停顿感，但它允许自由应用七和弦及减七和弦。早在莱奥纳多·芬奇(1690—1730)、佩尔戈莱西和哈塞的歌剧咏叹调中，加卢皮的键盘曲中以及萨马丁尼的室内乐中就已见到此风格。

Empfindsamkeit是另一个与18世纪中期音乐有关的术语(见花边插段)：它可以译成“多愁善感”或“富于感情”，特别是指某些慢乐章和有助奏

宣叙调所典型的优雅的激情和伤感。这种风格通过意想不到的和声转折、变化音、神经质的节奏型和狂想式自由的、言语般的旋律而表达出来，在维瓦尔迪的晚期协奏曲中，在佩尔戈莱西《圣母颂》这样的作品中都可见到，在C. P. E. 巴赫的键盘奏鸣曲（见NAWM 108）中则与华丽风格乐汇同时存在相辅相成。

约翰·菲利普·基恩贝格尔（1721—1783）论华丽的风格和情感风格，约1760年

上一世纪，通过歌剧和协奏曲的引进，音乐获得了新的动力。和声技艺正在开始向前推进，歌唱中正在引用更多花唱与装饰。因而所谓的华丽风格（即自由轻快风格）和更丰富多彩的拍子及进行逐渐出现。不能否认感情的旋律语言因此有了长足的进步……当然，通过多种旋律创新，甚至通过巧妙地违犯严格和声规则，在热情与活泼以及其他各种感情色彩方面获得很大进展。但是只有卓越的大师才知道如何利用它们。

毫无疑问，近代的音乐得益于意大利人优美而灵活的才智和细腻感情（Empfindsamkeit）。但是破坏真正趣味的东西大部分也来自意大利，特别是那些言之无物，只不过刺激耳朵的旋律占据统治地位。

摘自J. G. 苏尔泽《美的艺术的一般理论》（比尔，1777）中约翰·菲利普·基恩贝格尔的论点，参阅《音乐》章，C·帕利斯卡翻译，收在《巴罗克音乐》中（恩格尔乌德·克利夫斯，1981）

关于旋律及和声的新概念 18世纪的新风格把注意中心放在旋律上，这导致一种线条式句法，与先前的连续不断的动机变奏及其通奏低音伴奏都形成鲜明对比。例如J. S. 巴赫的常用技巧是在开始处就宣告乐章的乐思——一个体现基本情感的旋律-节奏主题；然后这一素材被展开，终止式相对来说不常出现并且通常不很显眼，而乐句的模进式重复则用作乐段内

的主要发展手法。结果形成一个没有鲜明对比的浑然一体的乐章，或是（如在维瓦尔迪的协奏曲中）在主题全奏和非主题独奏段落之间形成对比的曲式模式；但是在两种情况下乐句的结构都是如此不规则，以致没有明显的周期感和前后句感。18 世纪的新风格虽然保留着在关系调基础上构成乐章的方法，然而已逐渐舍弃只有一种基本情感的旧想法而开始在乐章的各个不同部分之间，甚至在一个主题或几个主题之间采用对比。而且，旋律不再是绵绵不绝地展开，开始分成清楚的乐句，标准长度为 2 或 4 小节（往往也有 3 小节、5 小节或 6 小节的），形成周期性结构。旋律本身可以只不过是一些和弦音型，也许用经过音、回音、倚音等加以装饰；也可以是快速交替或快速重复的乐句生动地交谈（一种借自意大利谐歌剧的旋律类型）；有时还可以是歌唱性快板（在某种程度上源自正歌剧咏叹调的风格）。大调的旋律有时暂时移至小调以增添色彩。在很长一段时间内，所有旋律，特别是慢旋律，保持一定数量的装饰音。

与旧风格相比，新音乐的和声节奏大多较慢，和声进行不那么有份量。在进行相对缓慢的传统和声之上进行着大量繁忙的活动，重要的和声变化几乎总是与小节线标出的重音相符。低声部与和声处于从属地位，只起伴奏旋律的作用，这集中体现在 18 世纪中期键盘乐曲最广泛应用的一种手法，阿尔贝蒂低音中，它因意大利作曲家多梅尼科·阿尔贝蒂（约 1710—1740）的姓氏而得名。这一手法就是将下面的每一和弦分裂成短小音符组成的简单音型，不断加以重复，从而在背景中形成波动不大的起伏，有利于衬托旋律。阿尔贝蒂低音非常有用，海顿、莫扎特、贝多芬等都不鄙弃它，它被继续应用至进入 19 世纪以后。

多梅尼科·斯卡拉蒂　多梅尼科·斯卡拉蒂（1685—1757）是 18 世纪意大利重要键盘作曲家，音乐史上最具独创性的天才之一。他是著名的亚历山德罗·斯卡拉蒂之子，与巴赫、亨德尔同年诞生，在出版于 1738 年的第一集羽管键琴奏鸣曲（在扉页上称为练习曲或消遣曲）问世前[9]，多梅尼科·斯卡拉蒂没有创作过声名持久的作品。1720 或 1721 年，斯卡拉蒂离开意大利到葡萄牙宫廷任职。1729 年，他的学生葡萄牙公主与西班牙王子斐迪南结婚时，他随之去马德里，余生始终留在那里为西班牙宫廷工作，他在那里创作了他的 555 首奏鸣曲中的大部分。

斯卡拉蒂的全部奏鸣曲都借助于调性关系而组织成舞曲或其他类型作品所用的晚期巴罗克和早期古典主义的标准二段体模式：分为两段，各段均加以重复，第一段结束在属调或关系大调中(其他调性罕见)，第二段转到更远的调，然后回至主调。这就是18世纪许多器乐曲和独唱曲的基本布局。在斯卡拉蒂的奏鸣曲中，第一段的结束部分总是在第二段末返回，但移在主调内。

斯卡拉蒂在1745年之后的奏鸣曲大多是成对编排，一对实际上是一首两乐章奏鸣曲，调性总是相同(虽然可能一个乐章是大调而另一个是小调)，情调有时相似，有时形成对比。阿尔贝蒂和许多其他18世纪意大利作曲家也创作两乐章奏鸣曲，但是没有证据说明他们是在效法斯卡拉蒂。事实上，斯卡拉蒂创造他自己的键盘乐汇时并无先例可循，他显然也没有后继者，可能有少数几位葡萄牙和西班牙作曲家是例外。1738年的《练习曲》和少数其他奏鸣曲在18世纪传入英国，受到赞赏，但是斯卡拉蒂的乐曲很少在法国流传，在德国或意大利他的作品基本上无人知道。
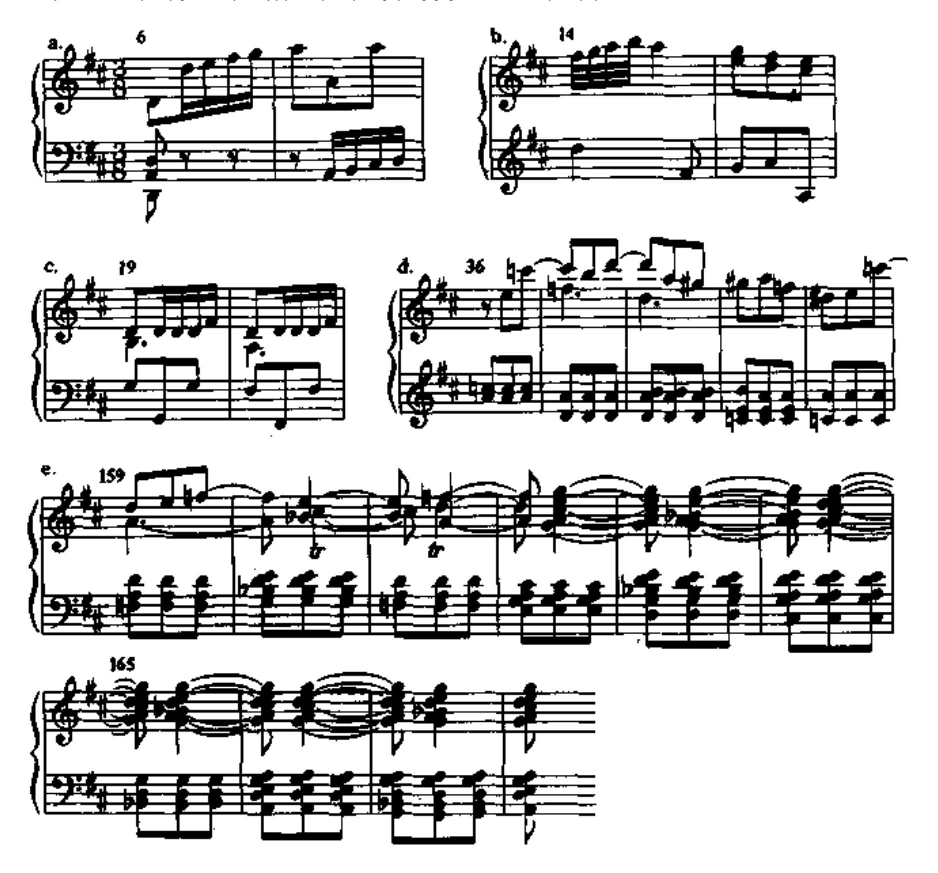
NAWM 107　多梅尼科·斯卡拉蒂，D大调奏鸣曲，K 119

这首创作于1749年前后的单乐章奏鸣曲编号为K. 119或L 415，它显示出这种体裁的许多特征。全曲分为两段，各自得到重复，第一段105小节，第二段111小节。华丽的开端在D大调和弦上持续达6小节之久，然后几个乐思呈示出来，每个都立即重复陈述。这种在早期古典主义音乐中如此典型的重复似乎源自喜歌剧中多次反复台词的习惯(为了充分发挥机智俏皮的词句的效果)。在斯卡拉蒂的奏鸣曲中，它的作用相同，因为有很多动人的乐思不再返回，开始时的重复使我们能更好地品味和理解它们。

然而，所有乐思的重要性不等，功能也不尽相同。第一个乐思是跨度为两个八度的分解和弦动机，是序引性的，但是它的一个片段被加到另一个乐思上(例13-1 c)用来结束奏鸣曲的前一半和后一半。下一个立即得到重复的大胆主题，以后未再出现(例13-1 a)。第三个(例13-1 b)纯粹是终止式性质；第四个(例13-lc)模仿响板的节奏和效果，在这里它具有转调功能，但是它再度返回，前后两半都以之为结

束。然后是属小调中的中心乐思(例 13-1 d)。它受到西班牙吉他音乐的启发,有一个几乎不断的、像空弦音般的a^1与那些手指拨弦的音一起响着。正是这一主题要素在整首乐曲中得到最多的展开,在第二部分中它上升为一个紧张的高潮,此时吉他式和弦积聚力量直到它们成为厚实的音簇,除一个音外,调内所有的音一起响出(例 13-1 e)。然后斯卡拉蒂再次陈述曾将第一段导至属终止式的结束音乐,它现在把后一半带回主调。在类似这样的奏鸣曲中,斯卡拉蒂吸收了他周围世界的声音和景象并加以美化;有人不禁想说他的音乐是"印象主义的",只不过它没有我们一提到这个词就会联想到的朦胧。

例 13-1　多梅尼科·斯卡拉蒂,奏鸣曲 K. 119 中的动机



18 世纪中期和晚期的意大利作曲家创作了大量羽管键琴曲,这些乐曲没有得到它们应得的广泛流传,也许它们之受到低估是因为人们更加熟悉

C. P. E. 巴赫和其他德国作曲家的作品。在试验 18 世纪键盘奏鸣曲的曲式组织方面，意大利人和德国人同样活跃。他们所用曲式中有一些和晚期巴罗克的大协奏曲有关，另一些则源自巴罗克组曲的舞曲曲式。18 世纪中期之前没有一种类型居主要地位。

古典奏鸣曲 海顿、莫扎特、贝多芬的古典奏鸣曲(交响曲和大多数类型的室内乐也是如此)是情调和速度形成对比的 3 乐章或 4 乐章(有时两乐章)作品。海因里希·克里斯托弗·科赫(1749—1816)在《作曲入门》(1787)一书中[19]说，现称之为奏鸣曲式或奏鸣曲快板曲式的第一乐章曲式是由两个部分组成，各个都可加以重复。第一部分有一个主要乐段，第二部分有两个。在第一个主要乐段中主要调性占较大篇幅，然后转至属调(小调则转至关系大调)，并导至新调主音上的停留点。第一乐段的其余部分在新调中。第二乐段往往以正主题在属调中开始，偶而以另一个乐思或在另一个调中开始并借助再一个旋律乐思转回主调。最后一个乐段多半以正主题在本乐章的调性中开始。第一乐段中的旋律乐思重现，往往移至下属调，但不在该调中形成终止式。最后，原先曾用属调或关系调的第一乐段的结束部分现在在主调中得到重复。

在交响曲中各式各样的旋律段落都有着强有力的、生机盎然的性格，它们倾向于更为扩展，更为流动，很少有清晰的乐句结尾和终止式。另一方面，在奏鸣曲中，细致的感情层次，比较频繁的乐句结尾、更加展开的旋律，标志着个人抒怀的愿望。科赫关于奏鸣曲快板的观点当然与教科书中奏鸣曲式的定义不相吻合，但它十分灵活，因此并不排斥定义。科赫的书作于 18 世纪 70 年代，19 世纪 30 年代的理论家和分析家(是他们制定了目前公认的标准)认为那时曲式尚未定型。目前的公认标准也把乐章分成三个部分：(1)呈示部(通常加以重复)，其中含有采用主调的第一主题或一组主题，属调或关系大调的第二主题或一组主题(它们往往比较抒情)以及也用属调或关系大调的结束主题，它往往是终止式性质的，不同的主题由适当的过渡性经过句加以连结；(2)展开部，在这里呈示部中的动机或主题以新的面貌或组合出现，在此过程中它们可以转至较远的关系调；(3)再现部，在这里呈示部的素材按照原来顺序再次陈述，只不过所有主题都在主调中；再现部之后可以有一个尾声。

奏鸣曲式的这一轮廓显然是个抽象概念，主要考虑奏鸣曲结构的调性布局和旋律-主题要素。这样理解的话，它便能适用于古典主义晚期和19世纪的大量奏鸣曲乐章，但是还有许多奏鸣曲乐章(包括海顿的大多数在内)它即使能够适用的话也很勉强。例如，明确一种曲式时除主题外还有许多其他要素也是重要的；主题本身并非总是轮廓鲜明的旋律；可能没有第二主题；即使有，它的性格不一定和第一主题不同；新主题可以在任何地方引进；展开可以在乐章的任何一处进行，包括在尾声中；也可能没有尾声。

早期古典交响曲和室内乐 18世纪初的键盘奏鸣曲和曲式相仿的管弦乐作品都受到意大利歌剧序曲(sinfonia)的影响，序曲在1700年前后采用三乐章的结构，顺序是快-慢-快：快板、短小的抒情行板、某一舞曲(如小步舞曲或吉格)节奏的终乐章。由于这样的序曲照例与随后的歌剧没有音乐上的联系，它们可以作为独立乐曲在音乐会上演出。因此，1730年前后，意大利作曲家开始用歌剧序曲的总布局来创作音乐会交响曲，这是很自然的，虽然最早的交响曲在结构、织体和主题风格的细节上如果不是更多地，也是同等地源自晚期巴罗克协奏曲和三重奏鸣曲。米兰的G. B. 萨马丁尼(1701—1775)的F大调交响曲(约1744)是这种体裁的早期作品之一，总谱编制为两把小提琴、一把中提琴和一把低音提琴，分三个乐章：急板、行板、极快板。

NAWM 113 乔瓦尼·巴蒂斯塔·萨马丁尼，F大调第32交响曲，第一乐章

这个急板乐章用二段体写成，开端的主调段落和结束的属调段落完整地再现。没有次要主题，然而有个过渡段导至重属调中的终止式，为简短的结束段铺平道路。后一半全部在主调，转调由一个进行至下属调的经过句来充当。在原本静止的时刻，这种技巧能创造出向前的运动和悬念，后世古典主义作曲家时常采用它。

除萨马丁尼外，某些其他意大利作曲家的作品在交响曲史中也占有重要地位，他们是歌剧作曲家里纳尔多·迪·卡普阿(约1710—约1780)、巴

尔达萨雷·加卢皮(1706—1785)和尼科洛·约梅利(1714—1774)。德国、奥地利和法国的作曲家不久即效法意大利作曲家，因此约从1740年起交响曲逐渐取代协奏曲而成为器乐合奏曲的主要形式。

情感风格 临近18世纪中期情感风格被用到器乐中，虽然如我们所知，这并非全是德国作曲家的功绩，然而在他们的作品中却最最清晰地显示出来。J. S. 巴赫的两个儿子在这方面是重要人物。长子威廉·弗里德曼(1710—1784)是位才华横溢的管风琴师和作曲家，但他死于贫困潦倒，因为他不能迎合当时的要求以取得音乐事业成功。他的某些作品风格保守，就像他的伟大父亲兼导师的作品那样；另一些则崇尚时兴的华丽风格；然而他的音乐的突出特点是在和声、旋律、节奏细节上的某种自由，甚至是随心所欲；突如其来的情绪对比，间或还表现出预示19世纪的那种强烈个人的，近乎浪漫主义的情感。具有和W. F. 巴赫同样气质的约翰·肖贝特(约1720—1767)是18世纪中期前后定居巴黎的许多德国音乐家之一。人们认为是肖贝特把乐队效果引进键盘曲写作中的，这一技巧为后世作曲家沿用。

卡尔·菲利普·埃马努埃尔·巴赫(1714—1788) 是他那一代中影响最为巨大的作曲家之一。从父受音乐训练，1740—1768年在柏林腓特烈大帝宫廷内任职，后来成为汉堡五所主要教堂的乐正。他的作品有清唱剧、歌曲、交响曲和室内乐，但数量最多并且最为重要的是他的键盘乐曲。1742年他出版了一套6首奏鸣曲(《普鲁士奏鸣曲》)，1744年另一套6首奏鸣曲(《维吞堡奏鸣曲》)问世；特别是前者风格十分新颖，对后世作曲家影响深远。巴赫所钟爱的键盘乐器不是羽管键琴，而是比较柔和亲切、能奏出细腻力度层次的楔槌键琴。18世纪中期前后，在楔槌键琴和羽管键琴逐渐被钢琴取代之前，在德国，楔槌键琴一度重新流行；埃马努埃尔·巴赫的最后五套奏鸣曲(1780—1787)是为钢琴而作，弗里德曼·巴赫的许多后期键盘曲也是如此。

18世纪概念中关于纯朴自然的理想决不排斥装饰音，但有些作曲家确实力求把装饰音保持在比例之内，并使之融入乐句的整个表现内容之中。埃马努埃尔·巴赫在他的器乐曲中引用了由音乐对话和宣叙调式经过句构

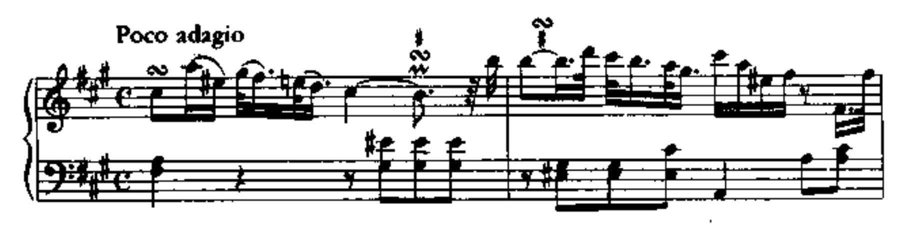
成的段落。据说听众为他的键盘即兴表演深深打动，即兴特征毫无疑问在某种程度上也保存在他的幻想曲中。这些作品令人回想起J. S. 巴赫的幻想曲，同时也指向莫扎特的钢琴幻想曲和贝多芬奏鸣曲中的即兴经过句。
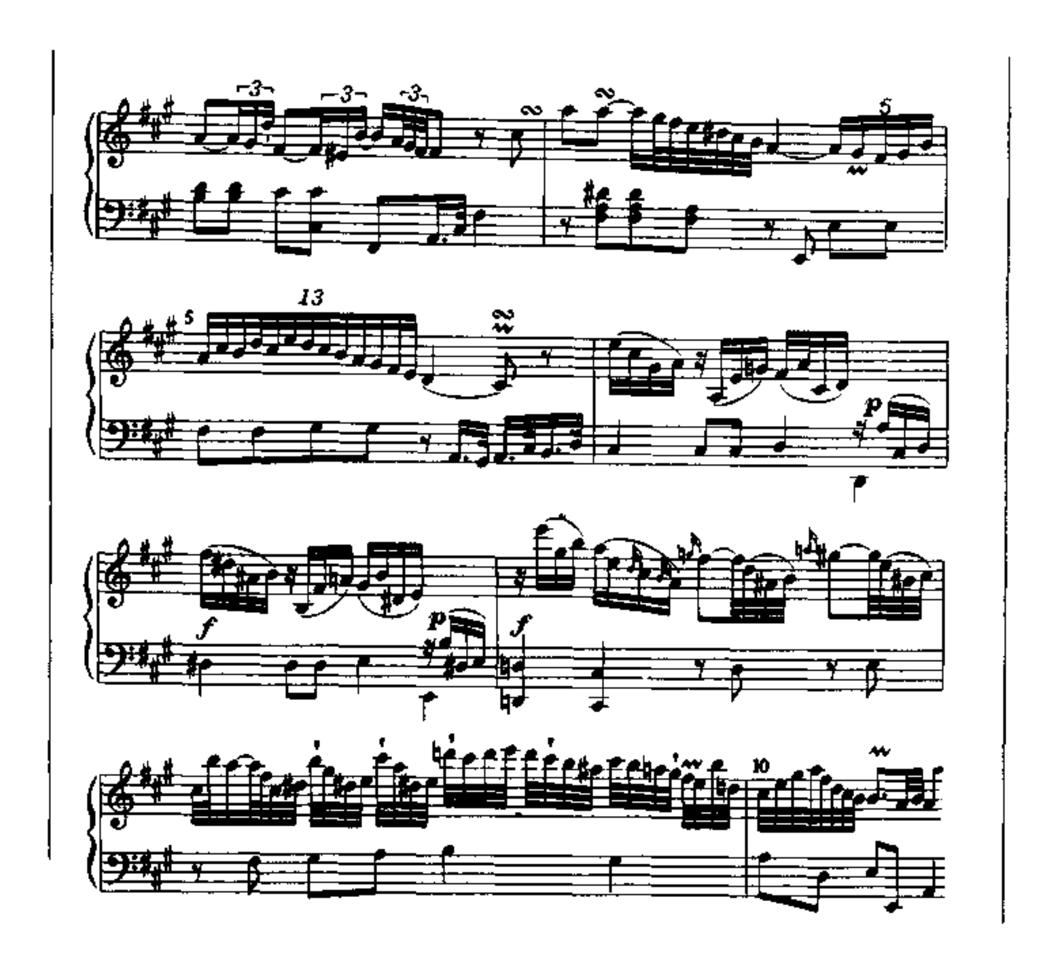
巴赫的《键盘乐器的正确演奏法》(1753—1762)对音乐所作的贡献很大，这是一本关于18世纪中期的装饰音的极为重要的信息资料，和匡茨的论长笛演奏法的著作一样，它也展示了该时期的许多音乐思想和音乐实践。

NAWM 108 卡尔·菲利普·埃马努埃尔·巴赫，A大调第4奏鸣曲，Wg，55/4[13]

C. P. E. 巴赫是情感风格的主要倡导者之一，在他出版于1779年的《供行家和业余音乐家用的奏鸣曲集》的第4首第2乐章"Poco Adagio"中可以观察到情感风格的主要技巧特征。乐章以似叹息的旋律开始，它是一个歌唱性动机，以一个在弱拍上解决的倚音为结束，接着是休止，这一切都以波音、苏格兰切分音和颤音加以装饰；总之，具有人们称之为华丽风格的东西(见例13-2)。多种多样的节奏型——带附点的短小音型、三连音、5个音和13个音的不对称跑句——神经质地不断变化着，使音乐具有骚动不安奋发欢腾的特性。小节6至10形成到关系大调调性区的过渡，例示了巴赫风格中非常典型的多愁善感与华丽的相结合。半音进行巧妙地将模进式重复推向它的调性目标，与此同时和声外音，特别是倚音，确保悬念和激动并未中止。因此，装饰音虽是表情的附加物，但它的作用并非仅仅如此。

例13-2 C. P. E. 巴赫，奏鸣曲，Wg. 55/4 Poco Adagio





C. P. E. 巴赫和他的同时代人的情感风格往往利用令人惊奇的要素：突然变换和声，奇特的转调，罕见的旋律转折，悬念性的休止，织体的改变，突如其来的加强重音等等。18 世纪 60 年代和 70 年代，这种情感风格的主观、激情的特征达到顶峰；有时人们用该时期的德国文学所用的术语狂飚来说明这一风格。古典主义作曲家后来用内容和形式统一的手段对情感主义加以控制。全部发展过程将在下一章讨论海顿时详述。

德国交响乐作曲家　1740 年以后德国交响乐曲的主要中心是曼海姆、维也纳和柏林。曼海姆乐队在约翰·施塔米茨(1717—1757)领导下，由于它的技巧华丽(伯尼称它为“一队将军”)，它的从极轻的*pp*至极强的*ff*的空前力度幅度，也由于它的令人激动的渐强而享誉全欧。18 世纪中期前后，渐强和渐弱的应用日益增多，标志着一种倾向：借助逐步过渡来求得乐章

内的多姿多彩；它背离了较早乐曲中的统一力度水平和协奏曲中的力度鲜明对比。这种要求音乐效果灵活多变的愿望也是导致钢琴最终取代羽管键琴的因素。

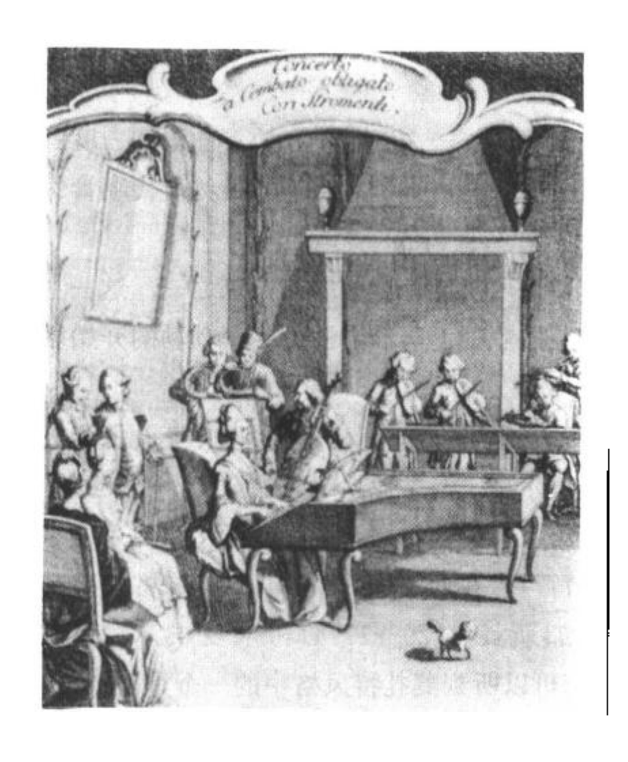
施塔米茨是最早在属调段落中采用对比性主题的作曲家之一，这一主题有时是抒情的，有时是典雅的或嬉戏的，与动力性的生气勃勃的开始段适成对比。

18 世纪 40 年代的维也纳特别使人感兴趣，因为它为海顿、莫扎特和贝多芬的作品提供了直接背景。格奥尔格·马蒂亚斯·蒙恩(1717—1750)是最早的维也纳作曲家之一，但是更重要的人物是富克斯的学生格奥尔格·克里斯托弗·瓦根塞尔(1715—1777)。在他的乐曲中，像在后来的奥地利作曲家弗洛里安·利奥波德·加斯曼(1729—1774)和米夏埃尔·海顿(1737—1806)的作品中一样，我们可以听到莫扎特风格中的一个重要特征：悦耳的典型维也纳抒情性和俏皮幽默。维也纳作曲家大多喜欢在他们的奏鸣曲式乐章中应用对比的主题群。

NAWM 114　约翰·安东·温策尔·施塔米茨，降E大调第八交响曲（《德国旋律》），极快板

作于 18 世纪 50 年代中期的这一交响曲的第一乐章“极快板”有一个宁静典雅的第二主题，它在相当勇武繁忙的主调段落之后提供了愉快的缓解。第一个主题群实际上包含三个要素：第一要素以沉重的和弦及同度为其特色，第二要素是在典型的“叹息式”休止之后开始的优美轻柔的小提琴动机，第三要素是号角声。到属调的过渡应用了著名的曼海姆渐强，在四小节的弦乐变化音颤音中从弱上升到极强。除一个行板慢乐章外，这一交响曲还包括一个小步舞曲和一个最急板乐章，组成在海顿的大多数交响曲中已标准化的四乐章一套形式。

柏林或德国北部乐派的主要交响乐作曲家都簇拥在本人是作曲家的腓特烈大帝周围；其中两个主要成员是约翰·戈特利布·格劳恩(1703—1771)和C. P. E. 巴赫。北方的德国人很保守，他们的交响曲始终保持 3 个乐章的结构，并且不轻易在一个乐章内采用鲜明主题对比。另一方面，主要



一位羽管键琴家正在表演一首协奏曲，由两支圆号、两把小提琴、两支长笛和一把大提琴伴奏。约翰·鲁道夫·霍尔兹哈布雕刻，1777 年作为新年贺卡分发给苏黎世音乐协会会员。

是他们始创了用动力性的、有机统一的、严肃的、仿戏剧的风格来发展主题技巧的，同时又以对位要素来丰富交响织体。

J. C. 巴赫的协奏曲　约翰·塞巴斯蒂安·巴赫的幼子约翰·克里斯蒂安(1735—1782)以最早的几首钢琴协奏曲强烈地震撼了伦敦。他既是交响乐，也是室内乐、键盘乐和歌剧的重要作曲家。约翰·克里斯蒂安从其父及其兄埃马努埃尔·巴赫学习音乐，20 岁时赴米兰，师从著名理论家、教师和作曲家、博洛尼亚的詹巴蒂斯塔·马蒂尼神父(1706—1784)；1760 年被任命为米兰大教堂管风琴师，当时他已信仰罗马天主教。他的两部歌剧在那不勒斯成功地上演后，他于 1762 年迁往伦敦，在那里他长期从事作曲、演奏、教学和演出经理的工作。他的从op. 1(1763)到op. 13(1777)的约 40 首键盘协奏曲在那里极受欢迎。1770 年前后所作的op. 7 的标题是《六首供羽管键琴或钢琴用的协奏曲》；标题中有钢琴二字这非常重要，因为巴赫是第一位用此乐器作公开演出的人。莫扎特在伦敦曾度过一年(1764—1765)，那时他遇到了J. C. 巴赫，并对他的音乐产生深刻印象。他把巴赫的 3 首键盘奏鸣曲改写成协奏曲(K 107/21 b)，当他于 1773 年创作他的第一部完整的钢琴协奏曲D大调K 175 时，他一定没有忘记巴赫的范例(见 513 页和 514 页NAWM 119)。

这时的独奏协奏曲保留着巴罗克时期的利都奈罗结构的各种要素，但是充满奏鸣曲所典型的调性对比和主题素材对比。整个进程的顺序通常如下：[12]

呈示部

乐队				独奏					
P	过渡性 全奏	K	结束性 全奏	P	过渡性 全奏	S	K	结束性 全奏	短华彩段
主调						属调			

展开部	再现部					
独奏加乐队 用呈示部素材 或新素材	P	过渡性 全奏	(S)	K	华彩段	结束性 全奏
属调以外的调性		主调				

这一布局所表现出的与巴罗克协奏曲的明显相似之处将在下文结合莫扎特的K. 488加以研讨，这种相似情况在莫扎特的古典交响风格的笔调中尤为突出。

NAWM 119　约翰·克里斯蒂安·巴赫，降E大调羽管键琴或钢琴与弦乐器协奏曲，Op. 7, No. 5；极快板

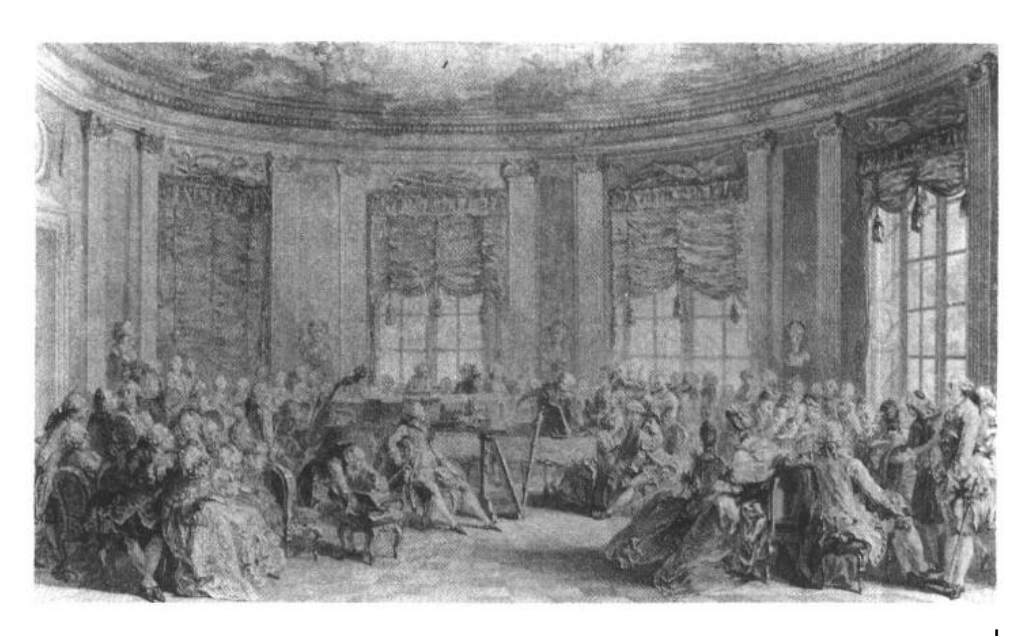
这一协奏曲的第一乐章显示出莫扎特感兴趣的，当时协奏曲的许多典型特征。

乐章以乐队演奏的呈示部开始，其中一个轻柔的开始主题导致过渡性全奏(小节12)。然后乐队奏出一个轻快的，颇带华彩味道的主题，接着是结束性全奏，这些都在主调中(小节24—43)。现在是独奏者再次陈述这一素材，乐队偶尔参加(小节44—58)，独奏用一些跑句和回音点缀过渡性全奏(小节59—71)，并在属和弦(小节71)上引进一个新主题作为次要主题。乐队呈示部的轻快的华彩性主题(小节25)现在成为一个精心发展的结束段(小节85—105)的动机，早先的结束性全奏

为此动机加上一个最终的句号(小节 106—114)。巴赫现在不是把这些乐思加以发展，而是在不同的调性水平上摆弄一个由钢琴引进的新乐思。再现部(小节 146)主要由钢琴奏出，省略了钢琴部分中的第二主题，从现已熟悉的过渡性全奏直接进行到典雅的结束主题(小节 171)。它又被趣味高雅地延伸到那个宣告华彩段开始的六四和弦(小节 191)，然后结束性全奏铿锵有力地结束这一乐章。

这一乐章和在上文加以讨论的莫扎特K. 488(见NAWM 120)之间的相似之处极其明显。然而这不足为奇，因为到 1770 年时，独奏协奏曲第一乐章曲式的主要轮廓已牢固确定。

法国的管弦乐曲 临近 18 世纪中期巴黎成为作曲和出版的重要中心。交响曲从巴黎出版商的印刷厂内源源不绝地流出，往往作为“定期交响曲”或“每月交响曲”而出版。许多外国作曲家聚集在巴黎，其中有奥地利人瓦根塞尔和伊格纳茨·霍尔茨鲍尔(1711—1783)、捷克人安东·菲尔茨(约 1730—1760)以及萨马丁尼、施塔米茨等多人。比利时人弗朗索瓦·约瑟夫·戈塞克(1734—1829)于 1751 年来到巴黎，最后继拉莫任拉·普普利尼埃尔乐队指挥。戈塞克的最早几首交响曲于 1754 年，最早的几首弦乐四重奏于 1759 年出版。后来他转而创作喜歌剧；他是大革命时期最受欢迎的作曲家之一，也是巴黎音乐学院最早的院长之一。作品中特别重要的是为新共和国的公众仪式而创作的进行曲和康塔塔。《丧亡进行曲》(NAWM 117)就是这样一部作品，是为 1790 年 9 月 20 日的典礼而作，纪念在南锡发生的镇压叛乱保卫新制度的事件，后又于 1791 年 4 月 4 日用来为护送米拉波的遗体到先贤祠的庄严行列伴奏，当贝多芬为他的第三交响曲《英雄》(NAWM 118，关于这两首乐曲的说明见下文)创作《葬礼进行曲》时，他一定也想到过这类乐曲。约瑟夫·布洛涅·圣乔治(约 1739—1799，其母出身于瓜特罗普岛)在交响协奏曲(即除正规乐队外再加用两件或两件以上独奏乐器的交响作品)体裁中有突出成就。为数众多的交响协奏曲作曲家中有乔瓦尼·朱塞佩·康比尼(1746—1825)，他是一位寓居巴黎的意大利人；大量法国本土作曲家也对这类作品的特别繁荣作出了贡献。



奥古斯坦·德·圣奥班(1736—1807)举办的音乐会，雕刻者为安托万·让·杜克洛(1742—1795)。演奏长笛、小提琴、羽管键琴和大提琴的音乐家们在表演一首三重奏鸣曲，其他演奏者在休息。听众是精选的，虽然他们也许不很专注。(纽约大都会艺术博物馆，哈里斯·布里斯班·迪克基金会，1933)

交响乐队　18世纪的最后25年中，交响曲和其他形式的重奏曲逐渐废弃通奏低音，所有的主要声部都由旋律性乐器接手演奏。临近该世纪末，羽管键琴最终从交响乐队中消失，指挥全组的重任落到小提琴首席身上。18世纪的交响乐队的规模比现在的乐队要小得多。1756年曼海姆乐队的编制是20把小提琴；中提琴、大提琴和低音提琴各4把，长笛、双簧管、大管各2支，圆号4支、小号1支和定音鼓2架；但是这是一个特别大的编组。从1760到1785年间海顿的乐队极少超过25名演奏员，包括弦乐器、一支长笛、两支双簧管、两支大管、两支圆号和羽管键琴，偶而加上小号和定音鼓。即使在18世纪90年代维也纳的乐队通常也不超过35名演奏员。这时常用的交响乐配器法是把全部主要音乐素材放在弦乐中，管乐只用来重叠、加强和填补和声。有时在演出时可以在乐队中加上木管和铜管乐器，尽管作曲家没有专为它们写任何声部。在该世纪的晚些时候，管乐器也用来演奏较为重要和独立的素材。

室内乐　18世纪70和80年代的室内乐类型中包括键盘乐器和小提

琴奏鸣曲，小提琴通常起次要作用；但弦乐四重奏最终成为主要手段。卢伊吉·博凯里尼(1743—1805)是一位卓越的室内乐作曲家，主要在马德里工作；作品包括约140首弦乐五重奏、100首弦乐四重奏、65首弦乐三重奏，还有其他室内乐和乐队曲。

维也纳小夜曲是另一种乐曲类型，主要供室外或非正式场合用，它像嬉游曲、遣兴曲、夜曲一样，也是介乎巴罗克管弦乐组曲和古典交响曲之间的一种过渡形式；通常由5个或更多乐章组成，很多乐章用舞曲节奏，但没有规定的顺序。这样的乐曲可专供管乐器或专供弦乐器用，亦可供两类乐器结合使用；它们的曲调和节奏有一定的通俗风味，对维也纳古典交响曲的风格不无影响。从历史的角度来讲，它们是重要的，因为它们使作曲家习惯于没有通奏低音的重奏音响，废除通奏低音是古典弦乐四重奏进化中必要的一步。

弗朗茨·克萨维尔·里赫特(1709—1789)是海顿之前加强了4个弦乐声部独立性从而缔造出真正的弦乐四重奏风格的作曲家，特别是在1768年出版于伦敦(虽然可能作于1757年前)的Op. 5中。著名小提琴家卡尔·迪特斯·冯·迪特斯多夫(1739—1799)在自传中叙述了当时他演奏那些乐曲的情况：

> 我们经常演奏施威策收到的6首里赫特新四重奏。他演奏大提琴，我拉第一小提琴，我哥哥拉第二小提琴，我弟弟拉中提琴。演奏中途我们喝价值昂贵的咖啡，为了烤咖啡我们烧毁了最好的咖啡罐。我们纵情欢乐。⑬

NAWM 111　弗朗茨·克萨维尔·里赫特，$B^{\flat}$大调弦乐四重奏，Op. 5 No. 2，急板赋格段

在这首四重奏的第4乐章中严格赋格与奏鸣曲式融为一体，主题的呈示加上对题形成主要的主调段落(小节1—33)，取材于主题和对题的插部形成到属调的过渡，而赋格则突然中断在一个同度终止式上以引进非赋格的第二主题(小节50)。结束段在溶解为终止音型(小节64—79)之前暂时回到赋格风格。展开部(小节80—151)富于华丽的对位，但是只有少数几个严格赋格段落。再现部(小节151—175)从第二

主题开始，回到赋格主题只是为了一个尾声般的结尾(小节175—192)，在尾声中在属持续音上方展开一个两声部的密接和应。在里赫特的这一优秀范例里弦乐四重奏达到了早期的成熟。

歌剧、歌曲和教堂音乐

和奏鸣曲、交响曲一样，歌剧的新体裁、新风格也开始涌现，在18世纪第一个25年间逐步取代了旧的。在这一时期，法国抒情悲剧拒不改变，威尼斯歌剧的总风格在德国还保持了很长一段时间；但是有一股强烈的改变趋势从意大利产生。最终统治18世纪欧洲舞台的意大利新歌剧也是启蒙运动时期重新塑造其他音乐体裁的那些力量的产物。意大利新歌剧力求做到清晰、朴素、理性、忠实于自然、有广泛的感染力，能够使听众赏心悦目而不致使他们感到精神上过份疲劳。它不久即开始具有的矫揉造作(为此在该世纪的后半叶它遭到评论家们的严厉斥责)，一部分只不过是前一时期的过时习惯做法，另一部分是偶然增添进去的。

意大利正歌剧　意大利诗人皮埃特罗·梅塔斯塔西奥(1698—1782)的剧本被18世纪的作曲家们(包括莫扎特在内)数百次地配乐，从而形成了标准的意大利正歌剧格式。这些作品照例表现取材于古希腊或拉丁作家的某一故事情节中的人类感情和冲突；它们的出场人物按照惯例是两对情人以及一些次要人物，常常还有一个受人喜爱的18世纪角色："宽宏大量的暴君"。情节发展的过程提供机会引进各式各样的场景——田园的或军事的插段、庄严的仪式等等，剧情的解决往往是主要角色之一的英雄主义功绩或崇高的感情克制。共分三幕，几乎总是一成不变地用宣叙调和咏叹调轮流出现的形式；情节在宣叙调的对话中发展，而每首咏叹调则相当于也许可以称之为戏剧独白的东西，前一场中的一位主要演员在独白中表达恰如其份的感情或评论当时的特定情景。偶尔有二重唱，但是大型重唱不多，合唱极少而且相当简单。

乐队除演奏序曲外没有多少事情可做，只不过为歌唱演员伴奏。普通宣叙调的音乐不大重要，只用羽管键琴和一件持续的低音乐器伴奏。留待最重要的戏剧情景用的有伴奏或有助奏的宣叙调是人声和乐队自由交替出

现的。除这些外，意大利歌剧的音乐兴趣集中在咏叹调上，18世纪作曲家创作的咏叹调，其数量之多，花式之丰富，令人叹为观止。

咏叹调 18世纪初期最普通的咏叹调形式是返始咏叹调（见NAWM 79的说明，选自亚历山德罗·斯卡拉蒂的《格里塞尔达》），这是一种允许在细节上作无穷变化的基础格局。约在该世纪中期之后，更为普遍的是创作单乐章咏叹调，它通常是返始咏叹调的第一部分的一个扩展形式，有奏鸣曲那样的调性布局和协奏曲中那样的管弦乐利都奈罗。

重点集中于咏叹调，几乎把它视作歌剧中唯一有意义的组成部分，这开启了滥用之途。宣叙调和咏叹调的轮流交替逐渐变得过于刻板。歌唱家，包括名噪一时的意大利阉伶（男性的女高音和女低音）在内，对诗人和作曲家提出专横的要求，强迫他们不顾剧情和音乐是否适合而改换、增添、替换咏叹调。更有甚者，歌唱者随心所欲地增加的旋律装饰音和华彩段常常只不过是趣味低下的声乐杂技的炫耀。一篇题为《流行戏剧》的论歌剧以及一切与歌剧有关的事物的著名讽刺文章于1720年不具名地出版（实际上是贝内代托·马尔切洛所写）。然而直到1745年前后意大利作曲家才试图作出重大的改革。歌剧改革的起始与情感风格的兴起同时发生，而且和这种风格一样，也标志着中产阶级思想对该世纪早期的狭隘贵族标准的影响在不断增强。

新风格作曲家中最最独具一格的是乔瓦尼·巴蒂斯塔·佩尔戈莱西。今天，他虽以其诙谐幕间剧而被人们铭记在心，然而他也创作过重要的正歌剧。该世纪那些较早的咏叹调通常通过一个动机的发展突出一种感情，佩尔戈莱西的返始咏叹调（见524页NAWM 121的说明）则不同，它们通过性格自诙谐至严肃的形形色色音乐素材来表达一系列情绪。第一个主要乐段中两个调性往往形成对比，在返始部分的第二主要乐段结束处第二个调性中的素材在主调中再现。咏叹调的利都奈罗可以既用后来在主要调性内唱出的素材，又用次要调性中的素材，从而与协奏曲的乐队呈示部相似。声乐曲以这样的方式吸收了奏鸣曲和协奏曲等器乐曲的结构方法，整个18世纪始终如此。从另一方面来说，声乐旋律总是占统治地位并且带动音乐向前；乐队为歌唱者提供和声支持而不是添加独立的对位线条。旋律通常由一些4小节的单位组成，前两小节为前句，后两小节为后句。如果作曲

家偏离这一公式，那是为了有意识地追求不平衡效果。

用这种风格创作的作曲家还有亨德尔(如他的晚期歌剧《阿尔奇娜》和《赛尔斯》中)、乔瓦尼·博农奇尼、卡尔·海因里希·格劳恩(1704—1759)、在那不勒斯学习和工作的西班牙人多明戈·特拉德略斯(1713—1751)、尼科拉·波尔波拉(1686—1768)和德国人约翰·阿道夫·哈塞(1699—1783)。哈塞一生中大部分时间在德累斯顿萨克森选帝侯宫廷内任乐正和歌剧指挥，但他也曾在意大利度过多年，娶意大利人为妻(著名女高音福斯蒂娜·博尔多尼)，音乐风格十足意大利化。他的音乐与梅塔斯塔西奥的歌词完美地相辅相成，所作80部歌剧中绝大多数取材于梅塔斯塔西奥的台本，其中有几部他谱曲两遍甚至三遍。他是18世纪中叶前后欧洲最受欢迎、最为成功的歌剧作曲家，伯尼关于他的音乐的评论揭示出他之所以得到行家青睐的特点：

> 在世的最最自然、优秀和明智的声乐作曲家……他对歌词和人声同样关心，他在表达歌词时以及在为他写给歌唱家的那些甜蜜柔和的旋律作伴奏时，都同样具有判断力和天才。他永远关心人声，把它看作剧院中注意力的首要对象，从不用繁多的乐器和主题形成的诘屈聱牙的行话来扼杀人声；而是小心翼翼地保全它的重要性，就像一位画家把最强烈的光投射到他的作品的主要人物身上一样。⑭

歌剧改革的开始　当某些意大利作曲家开始认真地试图使歌剧与变化着的音乐理想和戏剧理想协调一致时，他们的努力方向是使整个构思较为“自然”——亦即结构上更为灵活多变，内容上更富于深刻表现力，花腔减少，其他音乐手法上更为多姿多彩。返始咏叹调未被废弃但却有了变化，其他形式的咏叹调也得到应用；咏叹调和宣叙调更为灵活地交替出现，从而使情节进行得更快，更符合现实，有助奏宣叙调的应用大大增加；乐队本身以及为伴奏增添和声深度方面，其作用都变得更为重要；意大利歌剧中久已不用的合唱重新出现；独唱演员的任意要求普遍遭到强硬抵制。改革运动中两位最重要的人物是尼科洛·约梅利和托马索·特拉埃塔(1727—1779)。这两位意大利作曲家都曾在法国趣味占统治地位的宫廷中工作过——约梅利在斯图加特，特拉埃塔在帕尔马——这一事实很自然地促使他们趋向世界主义型的歌剧。

约翰·克里斯蒂安·巴赫的12部歌剧，包括根据梅塔斯塔西奥的台本所作的《亚历山大在印度》(那不勒斯，1762)、《奥里昂》(伦敦，1763)和《西皮奥的仁慈》(伦敦，1778)在内，更具有纯意大利传统。

克里斯托夫·维利巴尔德·格鲁克(1714—1787) 他把法国歌剧和意大利歌剧成功地加以综合，一时之间举世瞩目。格鲁克出生于波希米亚，在意大利师从萨马丁尼，曾访问伦敦，作为歌剧团指挥在德国巡回演出，在维也纳任皇室宫廷作曲家，在巴黎在马丽·安托瓦内特的庇护下声誉鹊起。起初他创作意大利传统风格的歌剧，但在18世纪50年代中受到改革运动的强烈影响。在当时较为激进思想的鼓舞下，他与诗人拉涅罗·卡尔扎比吉(1714—1795)合作，在维也纳创作出《奥尔菲斯与欧律狄克》(1762)和《阿尔切斯特》(1767)。在为后一部作品所作的题献序言中格鲁克说他矢志除掉迄今为止使意大利歌剧变味的那些滥用行为(见花边插段)并"使音乐局限于为歌词服务这一固有功能，表达故事的感情和情景"，不考虑返始咏叹调的陈旧传统，也不考虑歌唱者以装饰音变化来炫耀技巧的愿望；此外还要使序曲成为歌剧不可或缺的部分，使乐队适合剧情要求，减弱咏叹调和宣叙调之间的对比。

格鲁克声称要追求美丽的质朴，这在《奥尔菲斯》的著名咏叹调"没有欧律狄克我将如何"和同一作品的其他咏叹调、合唱曲、舞曲中体现出来。《阿尔切斯特》是一部更为宏伟的歌剧，与《奥尔菲斯》中占统治地位的牧歌与哀歌情调适成对比。在这两部歌剧中，音乐都按照剧情来灵活地塑造，宣叙调、咏叹调、合唱在大型统一场景中交混在一起。格鲁克使在意大利已长期不流行的合唱恢复了重要作用(这是步约梅利的后尘，约梅利早在18世纪50年代初就在他的维也纳歌剧中采用终场合唱)。

格鲁克在《奥尔菲斯》和《阿尔切斯特》中吸收意大利旋律的典雅，德国旋律的严肃和法国抒情悲剧的庄重宏伟，在风格上已臻成熟。对于事业的顶峰他已准备就绪，而歌剧《伊菲姬尼在奥立德》于1774年在巴黎的上演则宣告这一颠峰的到来。

法国首都的音乐气氛是：以下事件唤起了特殊的兴趣·评论界酝酿已久的对于老式的、国家资助的法国歌剧院的反对意见于1752年的一场被称为"谐歌剧论战"的文字论战中一发而不可收拾。论战之所以得此名称是因



格鲁克的《奥尔菲斯和欧律狄克》于1762年在维也纳首演，图中所示为奥尔菲斯紧握双手唱着"没有欧律狄克我将如何"。台本扉页，帕尔马，1769(慕尼黑，戏剧博物馆)。

为它的直接导火线是一家意大利歌剧团来到巴黎，一连两个音乐季上演意大利谐歌剧而轰动一时。法国的几乎每一位现在的和未来的知识分子都参加了论战，一方是意大利歌剧的坚决支持者，另一方是法国歌剧的朋友。前一派的领导人之一卢梭发表文章说法语天生不适宜唱歌，结论是："法国没有音乐，也不可能有音乐；如果他们有的话，对他们来说那就更糟。"[15] 卢梭和他的朋友们虽然在辩论的热潮中偶而陷入愚蠢的极端，然而他们代表着巴黎的先进意见。论战的结果是吕利和拉莫的传统法国歌剧不久即失去了听众的欢心，但是在格鲁克出场之前没有任何作品取代它们。格鲁克聪明地把自己描绘成(或者说他的支持者把他描绘成)一个要证明根据法语歌词可以写出很好歌剧的人；他承认自己渴望获得卢梭的帮助来创作出"崇高、敏感而自然的旋律……适合于所有民族的音乐，从而废除那些把各民族的风格可笑地加以区别的做法。"[16] 这样，他同时迎合了法国听众的爱国主义和好奇心。

格鲁克论歌剧改革

我力图使音乐局限于为诗歌服务这一真正功能，在表达故事的感情和情景时，不用无益而浮浅的装饰音来打断和放慢情节。我认为音乐之配合诗歌应该如绚丽的色彩和分布得当的光与暗对一幅精确而组织有序的设计图案所起的作用，使人物栩栩如生而不改变他们的轮廓。

我还认为我的任务的更为重要部分是追求美丽的质朴，我向来避免为炫耀难度而损害清晰度。我认为某些新招的发现毫无价值，除非它们出于情景和表情的自然需要。为了效果我愿意考虑牺牲任何一条规则。

摘自格鲁克为《阿尔切斯特》所作的意大利文题词(维也纳，1769)。C. 帕利斯卡翻译，真迹复制稿见《新格罗夫音乐词典》第7卷。

NAWM 123　克里斯托夫·维利巴尔德·格鲁克，《奥尔菲斯和欧律狄克》，第二幕，第一场

这个动人肺腑的合唱场景发生在浓烟缭绕，只有火焰照明的阴曹地府的洞穴中。有两个乐队，一个供芭蕾舞和复仇精灵的合唱用，另一个由竖琴和弦乐器组成，用里尔琴般的声音来伴奏奥尔菲斯的恳求。格鲁克把精心设计的调性关系、各种转位形式的无准备的减七和弦及属七和弦等交响曲有力新手法加以统筹安排，构成舞台上空前惊心动魄和富于悬念的戏剧场景。复仇精灵的芭蕾舞以E♭音上的加强的同度开始，这是奥尔菲斯将要唱的恳求之歌的调性，但是它不久就通过错综复杂的变音和不协和音而转到C小调，亦即合唱所用的调性，合唱在此调性中阻挡奥尔菲斯通往欧律狄克的道路。在奥尔菲斯开始歌唱之前，芭蕾舞以威胁性舞姿两次阻止他，奥尔菲斯歌唱时又被合唱的同度呼声打断。随后

的几段合唱越来越富于同情心，起初在$E^{\flat}$小调中，后来当奥尔菲斯转到F小调唱两行诗节时，合唱用同一调性表示支持，允许通往冥界的大门吱吱嘎嘎地打开。

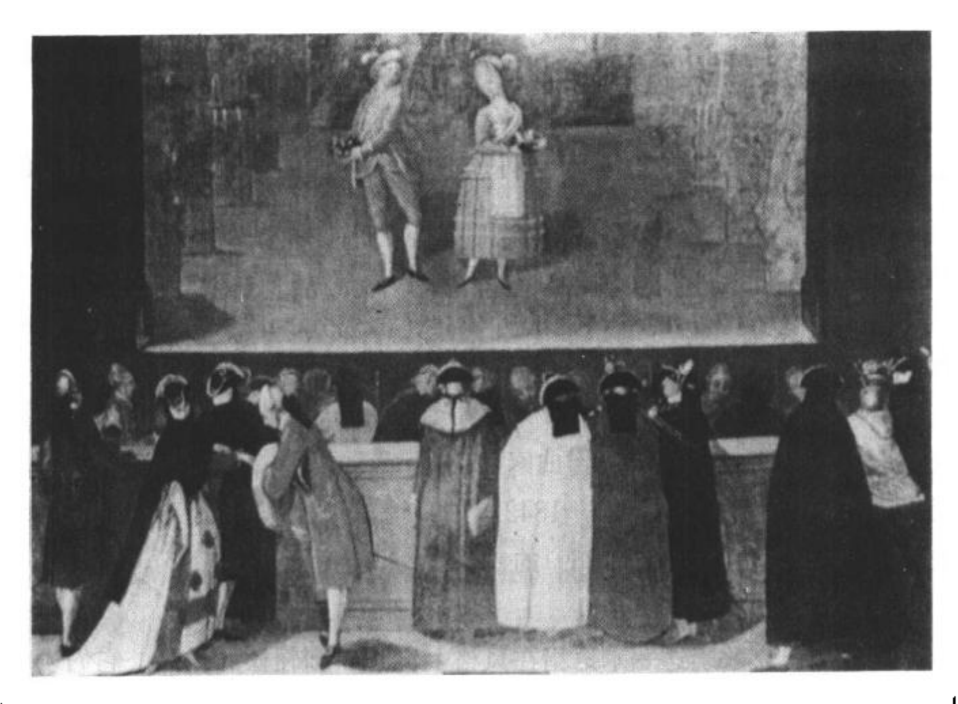
《伊菲姬尼在奥立德》(它的台本改编自拉辛的悲剧)一鸣惊人。《奥尔菲斯》和《阿尔切斯特》的修订本(两出戏都用法文歌词)随即问世。格鲁克被恶意煽动与当时走红的那不勒斯作曲家尼科洛·皮钦尼(1728—1800)作对，他在勾心斗角中于1777年根据吕利曾于1686年谱曲的基诺的同一台本创作了五幕歌剧《阿尔米德》。格鲁克的下一部杰作《伊菲姬尼在奥立德》于1779年上演。这是一部规模庞大的作品，戏剧和音乐绝妙地平衡，动用了歌剧的全部力量——乐队、芭蕾舞、独唱、合唱——以创造出宏伟古典悲剧的总效果。

格鲁克的歌剧是他在巴黎的一些直接追随者的样板，他对歌剧形式和气质所产生的影响通过以下作曲家而传到19世纪；曾是他的对手的皮钦尼、卢伊吉·凯鲁比尼(1760—1842)、加斯帕罗·斯篷蒂尼(1774—1851)，埃克托尔·柏辽兹(1803—1869)的《特洛伊人》也受到他的影响。

喜歌剧　喜歌剧这一术语指在风格上比正歌剧轻松的作品；它们表现人们熟悉的场景和人物，而不是英雄或神话素材，所要求的表演力量也比较简单。喜歌剧在不同的国家具有不同的形式，然而在所有地方它都代表对正歌剧、对"严肃的"或悲剧性的意大利歌剧的艺术背叛。喜歌剧的台本总是用本民族语言，音乐也同样倾向于强调民族乐汇。1760年后喜歌剧的重要性从开始时的不起眼稳步增长，在该世纪结束之前它的许多典型特征已被吸收到歌剧创作的主流中去。它的历史意义有双重：它对18世纪下半叶普遍要求自然的趋势作出了反应，又是在浪漫主义时期居突出地位的音乐民族主义运动的早期主要渠道。

意大利　意大利喜歌剧的一种重要类型是幕间剧，之所以如此取名是因为它起源于在严肃歌剧幕间表演短小诙谐音乐这一习俗。佩尔戈莱西是早期的一位大师，他根据简纳罗·安托尼奥·费代里科的歌词所作的《女仆作夫人》就是为了与他本人的《高傲的囚徒》于1733年9月5日在那不勒斯

一起演出而写的。1752 年它在巴黎的上演引起了那场谐歌剧论战。此剧只用男低音和女高音(有第三个角色但不出声)和一个弦乐队，音乐是轻快活泼的喜剧风格的典范，意大利作曲家擅长此种风格，世界各国无出其右者。



一场幕间剧(即在正歌剧的幕间演出的短小喜剧)正在演出。画作属威尼斯派，18 世纪。(米兰，斯卡拉博物馆)

NAWM 121 乔瓦尼·巴蒂斯塔·佩尔戈莱西，《女仆作夫人》，宣叙调和有助奏宣叙调《啊我多么坏》；咏叹调《扰乱了我》

这一场由乌贝尔托和他的女仆赛尔皮娜之间的对话和随后的乌贝尔托的独白组成，它显示出佩尔戈莱西的音乐(无论是简单宣叙调或是有助奏宣叙调还是咏叹调)异常妥贴地突出歌词的戏剧冲突。赛尔皮娜警告乌贝尔托说她将和威斯波内(在剧中是不出声的角色)结婚，对话是一段简单宣叙调，只有羽管键琴伴奏。她走后，乌贝尔托反复思考她说的话。他充满疑虑，每当犹疑不决时乐队都起伴奏和评论的作用，

最初用分解和弦，然后激动地用奔驰的音阶音型。虽然宣叙调在C大调开始和结束，在中间又回到C大调，但和声按照歌词内容而不断转调，转至$E^{\flat}$大调、F大调、D小调、A小调和G小调。

咏叹调是返始形式，但无论主要部分还是中间部分都不是只发展一个音乐动机。相反，歌词中有多少想法和情绪，就有多少旋律乐思。第一行谱成顺口溜风格，听上去像在$E^{\flat}$大调中的终止式音型，它用相同的音乐出现3次，为听众加强印象，同时也暗示乌贝尔托神智不清。然后乌贝尔托逐渐变得抒情起来，他问自己他感到的是否爱情。但是一个清醒的想法攫住了他——他应该想到自己和自己的利益——现在旋律由F小调中一些深思熟虑的拖长的音符组成。一段重新肯定F小调的短短的利都奈罗，导致一个转回到$E^{\flat}$大调的段落，回顾前面6行歌词和音乐。但是第一行歌词和音乐受到抑制，直到从正格终止转到伪终止音型后它们才出现四次，为乌贝尔托的阴暗疑虑主题的返回作准备。一个简化的利都奈罗结束了咏叹调的返始部分。中间部分把第一部分的某些音乐动机移到C小调和G小调中，发展早先的素材而不是提供对比的音乐。

意大利喜歌剧的成就之一是发挥了男低音的潜力。无论是在正统的喜歌剧还是在其他风格的滑稽剧中。尼古拉·洛格罗希诺(1698—约1765)和巴尔达萨雷·加卢皮的喜歌剧中出现了另一特征：终场重唱，一幕结束时全体角色陆续登上舞台，剧情越来越活跃直到每位演员都参加其中的一个高潮。这样的终场重唱是正歌剧中所没有的。创作它们时作曲家不得不追随剧中迅速变化的情节而又不失掉曲式上的连贯性。两位那不勒斯作曲家，皮钦尼和乔瓦尼·帕伊谢洛(1740—1816)把这一难题处理得恰到好处。

与此同时，约自该世纪中叶开始，喜歌剧台本变得更为精炼，这主要归功于意大利剧作家卡洛·戈尔多尼(1707—1793)；严肃、伤感、悲怆性格的情节脱颖而出，与传统喜剧情节并存。由于这一变化，"谐歌剧"(opera buffa)这个旧名称被dramma giocoso这一名称所取代，它的字面意义是"滑稽戏"，但更确切地说是一种欢乐而使人高兴的，亦即非悲剧性的戏剧。这种新类型的一个例子是皮钦尼作于1760年的《好姑娘》，台本由戈尔多尼改编自20年前出版的理查森的小说《帕梅拉》。帕伊谢洛所作《塞维利亚理

发师》(1782)取材于博马舍的戏剧，它亦庄亦谐地处理当时的政治问题，他的《尼娜》(1789)则有着彻头彻尾的伤感情节。也是这种性质的另外一部著名作品是多梅尼科·奇马罗萨(1749—1801)的《秘婚记》，此剧于1792年在维也纳上演。总之，谐歌剧在18世纪的进程中，在戏剧上和音乐上都经历了漫长的道路；莫扎特充分利用了他那把喜剧、严肃剧和伤感剧与生动、灵活和广受欢迎的音乐风格熔于一炉的传统手法。

法国　法国样式的轻歌剧称作喜歌剧(opera comique)。它作为教区集市上的一种低级通俗娱乐形式于1710年前后开始出现，直到该世纪中叶它的音乐几乎全部依赖流行曲调(即沃德维尔)或模仿这类曲调的简单旋律。意大利谐歌剧演员于1752年访问巴黎，推动了喜歌剧的创作，其中除旧的沃德维尔外还用了新创作的意大利-法国混合风格的曲调(称小咏叹调)；小咏叹调逐步取代沃德维尔，到18世纪60年代末，后者完全被废弃，全部音乐都是新创作的。格鲁克是这过渡性的10年中的作曲家之一，他曾改编和创作好几部喜歌剧供维也纳宫廷娱乐用。原先曾声称"法国人不可能有任何音乐"的卢梭于1752年创作了一部有咏叹调和宣叙调的动人小歌剧，名为《乡村占卜师》。

NAWM 122　让-雅克·卢梭，《乡村占卜师》，第一场，咏叹调《我失去全部幸福》

这首由女主角科莱特演唱的咏叹调受到意大利新旋律风格的启迪，分句整齐划一，两小节一组，和声朴素，伴奏简单。一个相当动听的创新乐句不断地重复着，直到曲调略有改变的属调段落出现，重复才得以缓解。主要曲调在一段宣叙调(这是一段间奏，它的说话般的表达方式源自意大利宣叙调，但它并未忘记采用法国装饰音)之后以回旋曲样式再度返回。

法国喜歌剧像所有的民族轻歌剧(意大利轻歌剧除外)一样，用说白而不用宣叙调。法国喜歌剧追随18世纪下半叶的欧洲总趋向，带有浪漫色彩，某些台本相当大胆地涉及大革命之前几年中使法国焦虑不安的那些炽烈的

社会问题。这一时期的主要作曲家有弗朗索瓦·安德烈·达尼康·菲利多(1726—1795；也是一位著名国际象棋大师)、皮埃尔·亚历山大·蒙西尼(1729—1817)和更负盛名的出生于比利时的安德烈·欧内斯特·莫德斯特·格雷特里(1741—1813)，他所作《狮心王理查》(1784)是世纪之交前后大量"拯救"歌剧——贝多芬的《菲岱利奥》是其中之一——的先躯，在这类歌剧中主角在两幕半的时间内处于濒临死亡的绝境，最后通过一位朋友的献身英雄主义而获救。在格雷特里的50部或更多歌剧中，音乐从来不是深奥的，但旋律动听，易于上口，富于效果，偶而有动人肺腑的戏剧性表情。说白和音乐段落交替出现的喜歌剧在法国异常流行。它在大革命时期和拿破仑时期繁荣发展，后来在19世纪取得更巨大的音乐重要性。

英国 《乞丐歌剧》于1728年在伦敦获得异乎寻常的成功后，英国的民谣歌剧盛行一时。这类歌剧广泛地嘲讽时髦的意大利歌剧，它的音乐和早期喜歌剧音乐一样，绝大多数是流行曲调——民谣——加上几个唱段模拟人们熟悉的歌剧咏叹调的旋律。

民谣歌剧在18世纪30年代的广为流行是英国人普遍反对外国歌剧——约翰逊博士斥之为"异国情调的荒谬娱乐"——的标志之一，我们已经指出，这种反对的后果之一是使亨德尔在他的后半生中把精力从歌剧转到清唱剧上。18世纪的唯一著名英国歌剧作曲家是托马斯·奥古斯丁·阿恩，他以及一些知名度稍差的作曲家在18世纪中创作了许多伤感题材或浪漫题材的喜歌剧。

NAWM 81 约翰·盖伊，《乞丐歌剧》11至13场

第一幕13场中，梅契斯的歌曲《哎呀，可爱的鹦鹉》(咏叹调XIV)在1729年印刷的第一版歌词的附录中被称为是"一首译自法文的新歌"。梅契斯在同一场中唱的《我的心自由自在/它像蜜蜂一样到处飞舞》(咏叹调XV)其歌词模拟巴罗克歌剧中的明喻咏叹调，在这类咏叹调中角色所处的困境是通过类比来描写的，例如用恰如其份的音乐描绘比作一叶扁舟在暴风雨中颠簸。这段歌词配上《来吧美人，请你发慈悲》的旋律来唱。两段都用舞曲节奏，前者是号管舞曲，后者是吉格舞

曲。其他传统曲调还用于梅契斯和波利的二重唱：《远在山那边》；波利的《离别多么痛苦》根据苏格兰歌曲《如果您不是我的……》，梅契斯的《守财奴看见一个先令》则根据一首古老的爱尔兰旋律。有几首歌曲具有五声音阶或六声音阶的韵味。
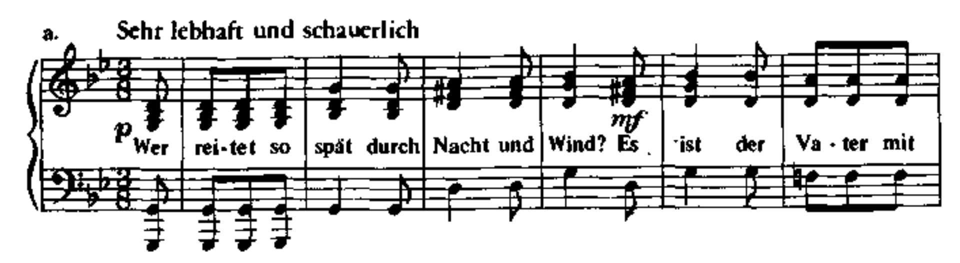
德国 在德国，18 世纪中叶前后兴起一种叫做歌唱剧（Singspiel）的喜歌剧形式。最早的歌唱剧是英国民谣歌剧的改编作，但台本作家们不久即转而从法国喜歌剧的翻译或改编中寻求素材，德国作曲家则为这些素材提供人们熟悉的、有感染力的、民族旋律风格的新音乐。18 世纪歌唱剧的许多曲调进入了德国歌曲集，于是随着时间的推移它们实际上变成了民歌。早期歌唱剧的主要作曲家是莱比锡的约翰·亚当·希勒（1728—1804）。在德国北部，歌唱剧最终与 19 世纪初的民族歌剧熔为一体。在南部，尤其在维也纳，时尚采用闹剧的题材和处理法，配以风格通俗、在某种程度上受意大利喜歌剧乐汇影响的活泼音乐。卡尔·迪特斯·冯·迪特斯多夫是典型的维也纳歌唱剧作曲家，他也因他的器乐曲而被人铭记在心。德国歌唱剧是诸如莫扎特等作曲家的古典德国音乐戏剧的重要先躯。
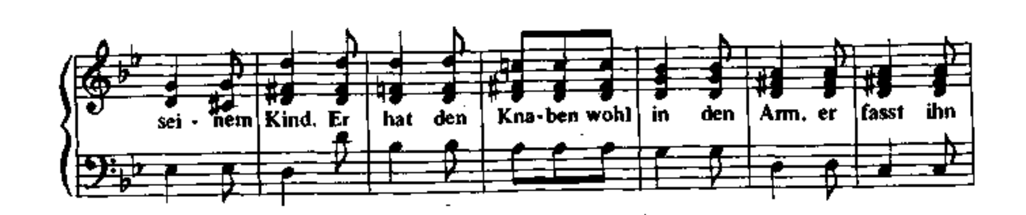
利德 各个国家在 18 世纪都创作出许多独唱歌曲、康塔塔和歌剧以外的其他类型的世俗声乐曲，但德国新利德的鼎盛具有特殊的艺术重要性。第一部重要利德曲集于 1736 年在莱比锡出版，名为《普莱塞河上的歌曲缪司神》。其中的歌曲是填词曲（parady，这里指的是此术语在 18 世纪的意义），也就是说，新创作的歌词配以早已存在的音乐。在这一曲集中，音乐原作是键盘小曲，多数是舞曲节奏的。这类歌曲（有些是旧曲填新词，另一些的音乐是新创作的）组成的其他集子随后相继问世。该世纪中期之后的歌曲创作主要集中于柏林，J. J. 匡茨（1697—1773）、K. H. 格劳恩和C. P. E. 巴赫作为作曲家活跃于该地。柏林作曲家们爱好分节歌形式的利德，旋律自然而富于表现力，风格犹如民歌，一个音符配歌词的一个音节；只允许有尽可能简单的、完全从属于声乐线条的伴奏。这些习惯做法与居支配地位的情感风格相适应，在 18 世纪被普遍接受，但它们的最终效果是把人为的限制强加给利德，富于想象力的作曲家逐渐超越限制，主要是使曲式更为丰富多彩，赋于伴奏更重要的意义。临近该世纪结束时的重要柏林
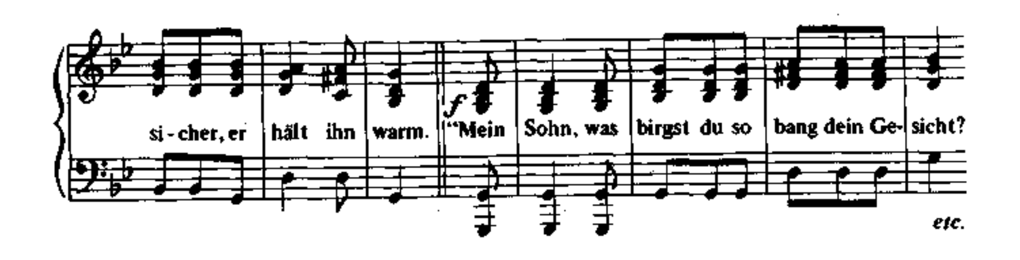
作曲家有约翰·亚伯拉罕·彼德·舒尔茨(1747—1800)、约翰·弗里德里希·赖夏特(1752—1814); 后者所作700首利德中有许多是为歌德的诗歌谱曲(见例13-3)。
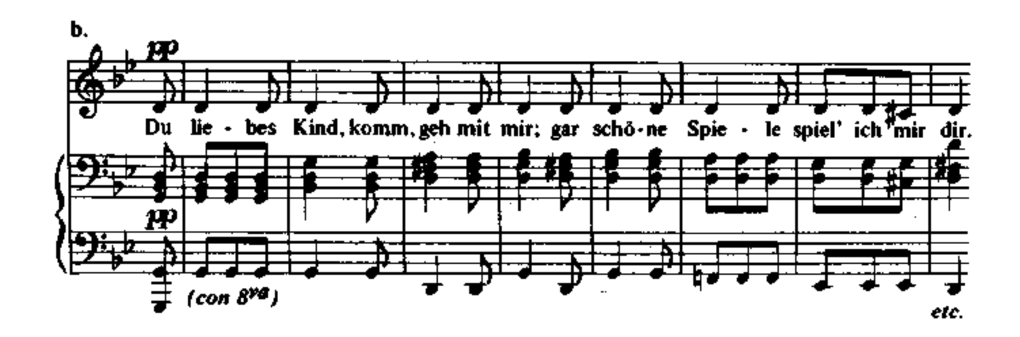
18世纪下半叶在德国出版了750多集带键盘伴奏的利德,这一数字还不包括同一时期的大量歌唱剧,大部分歌唱剧由类似利德的歌曲组成。实际上所有歌唱剧作曲家都创作利德。至19世纪这样的作品仍不断产生,舒伯特于1811年开始创作歌曲时,他进入了一个悠久而丰富的传统,并以自己的作品把这一传统推向新高度。

例13-3 约翰·弗里德里希·赖夏特,利德《魔王》









（歌词大意：谁在黑夜里骑马飞驰？是一位父亲和他的男孩。他将他爱儿搂抱在怀，紧紧地抱着，使他温暖。"我儿，为何这样骇怕惊慌？""好孩子啊，随我来吧，我和你一起快乐游戏。"）

教堂音乐　18世纪末所常见的世俗的、个性化的气质导致宗教音乐与世俗音乐风格，特别是戏剧音乐风格趋于一致。一些天主教国家中为数不多的作曲家巧妙地延续着帕莱斯特里那的古老传统或贝内沃利的复式合唱风格；值得一提的有西班牙大师巴塞罗那的弗朗西斯科·巴尔斯（1665—1747）和罗马人朱塞佩·奥塔维奥·皮托尼（1657—1743）。但是压倒一切的主潮流是把歌剧的乐汇和形式及乐队伴奏、返始咏叹调和有伴奏宣叙调等等引进教堂。18世纪意大利重要教堂作曲家的名单与同一时期的重要歌剧作曲家的名单相去无几。在意大利，清唱剧比弥撒曲和经文歌更加发展得与歌剧简直无从区别。与此同时，某些作曲家，特别是在意大利北部、德国南部和奥地利，促成了保守因素和现代因素之间的调和，这种混合风格——它也受到古典主义时期的交响器乐形式的影响——就是海顿和莫扎特的宗教作品的背景。

J. S. 巴赫去世后，路德派教堂音乐的重要性迅速衰退。德国北部作曲家的主要成就在于清唱剧这种半宗教半世俗的体裁。1750年以后写成的清唱剧表现出反对歌剧风格的漫无节制。这一时期的最佳作品为C. P. E. 巴赫所作。卡尔·海因里希·格劳恩的《耶稣之死》于1755年在柏林首演，直至19世纪末在德国始终流行不衰。

在英国，亨德尔的压倒一切的影响妨碍了独创性，只有诸如莫里斯·格林（1696—1755）、塞缪尔·韦斯利（1766—1837）等几位作曲家的作品使总的说来是低水平的教堂音乐略有起色。顺带提一笔，韦斯利是当时能赏识J. S. 巴赫之伟大的最早音乐家中的一人，他做了很多工作来推动巴赫

的管风琴乐曲在英国演出。18世纪后半叶在英国决不是音乐萧条时期；音乐会生活很活跃，人们极感兴趣地欣赏外国音乐家，特别是海顿，海顿的几部最重要的交响曲是为伦敦听众而作的。

---

① 摘自A. 韦尔克梅斯特著《高贵的音乐艺术之价值、用途和滥用》，序言(法兰克福，1691)。

② 摘自W. 温代尔班德著《哲学史》，J. H. 图夫茨译(纽约，1923)。

③ 摘自米歇尔·保罗·居伊·德·沙巴农著《就其自身；以及与说话、语言、诗歌和戏剧的关系来考虑的音乐》(巴黎，1785)。

④ 摘自伯尼著《论音乐批评》，这是他的《音乐通史》第三册的序，弗朗克·默塞尔编辑(纽约，1957)。

⑤ 见《音乐词典》(巴黎，1768)中"作曲"、"旋律"、"旋律的结合"等条。

⑥ 摘自匡茨著《长笛演奏法论稿》，序言，§ 16，E. R. 赖利译。

⑦ 摘自伯尼著《音乐通史》，第四册第十章，默塞尔编辑。

⑧ 自17世纪至19世纪的许多作家对于nature(大自然)和natural(自然的)两词所作的60余种不同释义，参见阿瑟·O. 洛夫乔伊《思想史论文集》索引中的参阅条(纽约，1955)。

⑨ 由拉尔夫·科克帕特里克编订出版的斯卡拉蒂奏鸣曲用K编号，由A. 隆哥编订的奏鸣曲全集用另一套编号。

⑩ 海因里希·克里斯托弗·科赫著《作曲入门：旋律的机械规则，第三和第四部分》。南西·科瓦列夫·贝克翻译(纽黑文，1983)，第四部分，第四章。

⑪ C. P. E. 巴赫的奏鸣曲编号见阿尔弗雷德·沃特凯恩(Alfred Wotquenne)编《Ph. E. 巴赫，作品目录》(莱比锡，1905)。

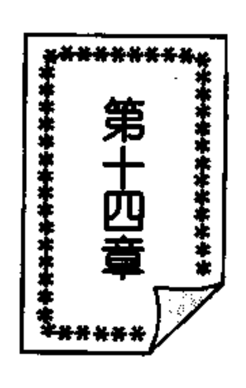
⑫ 图中。P代表主要主题段落，T代表过渡段，S代表次要主题段落，K代表结束主题段落，这一体系是扬·拉吕在他的《风格分析指南》一书中提出的。

⑬ 见卡尔·迪特斯·冯·迪特斯多夫《本人口授儿子执笔的生平自述》(慕尼黑，1967)。

⑭ 见伯尼著《德国音乐之现状》(伦敦，1775)。

⑮ 让-雅各·卢梭《论法国音乐的一封信》(1753)。译文收在SR中。

⑯ 格鲁克，《致法国信使报编辑的一封信》，1773年2月。

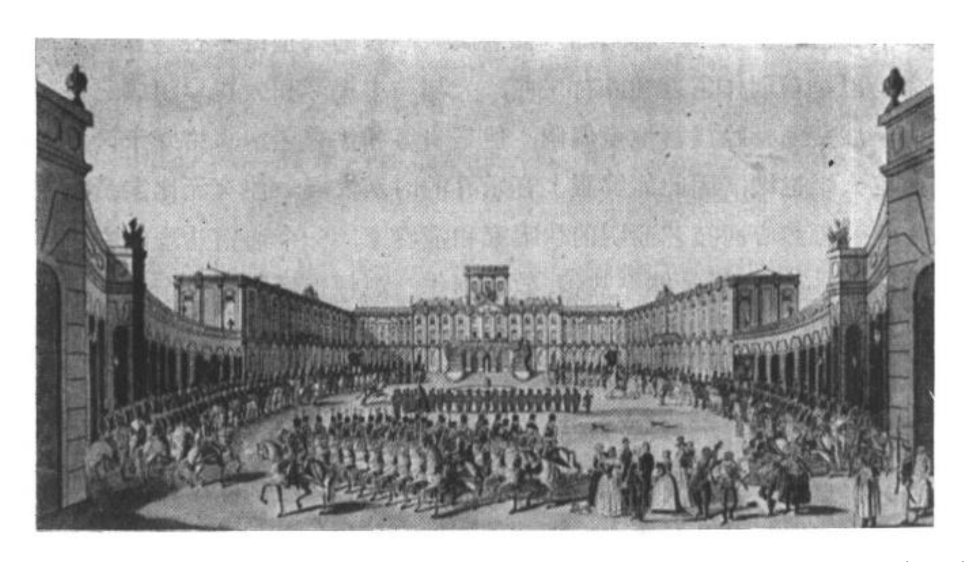


18 世纪晚期

18 世纪晚期有两位杰出的作曲家：海顿和莫扎特。二人之为古典主义时期的代表，犹如巴赫和亨德尔之为巴罗克晚期的代表，他们采用当时通用的音乐语言，创作精美绝伦的音乐。海顿和莫扎特不仅是同一时代的人、不仅音乐语汇相似，还有许多共同之处：二人成为密友，相互钦佩并受对方音乐的影响。海顿生于 1732 年，莫扎特生于 1756 年；莫扎特死于 1791 年，仅 35 岁；海顿死于 1809 年，享寿 77 岁。莫扎特是神童，海顿在艺术上的成熟比莫扎特要慢得多。海顿如果只活 35 岁便夭折，今天不会有人知道他。事实上，他的著名作品都成于莫扎特去世以后。二人性格迥然不同：莫扎特是早熟的天才、生性放浪、变化无常、爱引人注目、弹得一手好钢琴、写音乐戏剧登峰造极，但在处理实际生活问题上毫无能耐。海顿基本上自学，是一个有耐心、有毅力的苦干者，为人谦虚，指挥极佳，但不是出色的独奏家(虽然偶尔在四重奏中拉中提琴)，处事得体而有规律，一生知足地供职于一个贵族府中；是最后一个甘居人下的大作曲家。

弗朗茨·约塞夫·海顿

海顿的艺术生涯　海顿生于奥地利东部靠近匈牙利边境的小镇罗劳，6 岁时与叔父一起生活，叔父成为他的音乐启蒙师。两年后被维也纳的圣斯蒂芬大教堂收为唱诗班歌童，在那里获得大量音乐实践经验，但未受系统理论教育。因倒嗓而被开除后，靠打零工和教学勉强度日。自学富克斯的《艺术津梁》一书而掌握对位法。同时逐步自荐于维也纳有影响人士，跟



艾斯特哈兹宫，1762—1766年尼古拉斯亲王建于新锡德尔湖教区的夏宫。海顿为亲王供职近30年。宫中的歌剧院于1768年启用，开幕式上演海顿的《药商》。铜版画为亚诺什·贝克尼根据萨博和卡尔·许茨的画作于1791年(布达佩斯匈牙利国家博物馆藏)。

著名意大利作曲家兼声乐教师尼科洛·波尔波拉上过几次作曲课。在1758或1759年，谋得波希米亚贵族莫尔钦伯爵府圣堂音乐总监之职，他的第一首交响曲即为伯爵的乐队而作。1761年是海顿一生中的重要转折点：供职于保尔·安东·艾斯特哈齐亲王府，此人是财势最大的匈牙利王族之长，热爱音乐、慷慨资助各项艺术。

保尔·安东之兄尼古拉斯，又称"伟大的尼古拉斯"，于1762年承袭亲王王位，海顿在兄弟二人手下工作近30年，那里的环境对他在作曲方面的成长可谓理想之至。1766年起，尼古拉斯亲王一年中大部分时间住在僻静乡间的艾斯特哈兹行宫，那里的建筑和园林修造时便为了与凡尔赛的法国宫廷比豪华。艾斯特哈兹宫内有两个剧院，一个用以演出歌剧，一个演木偶剧；有两个富丽堂皇的专用音乐大厅。海顿的任务是创作亲王点写的任何品种的音乐、指挥演出、训练管理所有的音乐人员、保持乐器完好。乐队原有10人，海顿扩建至25人左右；歌剧演员有12人左右。主要演奏演唱人员都是从奥地利、意大利或别处招来的最优秀音乐家，宫中每周上演两部歌剧、举行两场长长的音乐会。另外还有专为贵宾演出的歌剧和音乐会，几乎每天在亲王私室中有室内乐演奏，亲王陛下通常亲自参

加。亲王拉巴里东，一种增加一套金属共鸣弦的大型维奥拉达甘巴。海顿受命为巴里东创作了近200首乐曲，大都与中提琴和大提琴组成三重奏。

虽然艾斯特哈兹宫地点偏僻，但是贵客和优秀艺术家络绎来访，海顿偶而也去维也纳，因此能够跟上音乐界的时新发展。他有无比宝贵的有利条件：一班热心而技艺高明的歌唱家和演奏家，一个通情达理的主子，要求固然不胜其烦，但是体贴热情，鼓舞创作。海顿曾经说过："亲王欣赏我的每一项工作，表扬我。作为乐队指挥，我可以进行试验，观察是什么乐器加强或削弱了效果，从而改进、替换、省略或试用新的东西。我与世隔绝，周围没有人干扰我、把我引入岐途，因此，我是被迫走出一条自己的路来。"

海顿与保尔·安东·艾斯特哈齐亲王签订的合同不准出售他所创作的任何一首乐曲，也不准送人。这一条款后来放松，70年代和80年代中盛名远扬后，欧洲各地的出版商和个人都来请他作曲。他在艾斯特哈兹一直住到1790年尼古拉斯亲王去世，此后自置宅邸迁居维也纳。随即两度参加伦敦的演出季(1791年1月至1792年7月，1794年2月至1795年8月)，虽然很辛苦，但是创作丰硕、收益不小，主要由音乐经理人约翰·彼得·萨洛蒙经办。海顿在伦敦指挥音乐会、创作大量新曲，包括12首《伦敦交响曲》。回国后继续在艾斯特哈齐府供职，但基本上住在维也纳。

继位的亲王尼古拉二世对海顿的音乐不太关心，只是为了能雇用如此显赫的音乐家为自己服务而增添光华。海顿在1792至1802年间为他创作的主要作品是6部弥撒曲。海顿在亲王府的其他任务现已形同虚设，因此他能潜心创作四重奏和最后两部清唱剧：《创世纪》(1798)和《四季》(1801)，这两部清唱剧在维也纳上演轰动一时。海顿的最后一首作品是弦乐四重奏Op.103，始于1802年，但至1803年仅完成两个乐章。

很难说出海顿创作乐曲的确数。他生前既无完整可靠的曲目登记，今人编订的海顿作品评注本至今犹不完全。18世纪以及后来的出版商推出许多冒牌货，盗用他的盛名，借以吸引买主。现已查实此类冒牌货有交响曲150首左右、弦乐四重奏60、70首左右。例如素被视为海顿童真天性的代表作的《玩具交响曲》，最近被认为是伪品(可能出自莱奥波德·莫扎特之笔)。学者们仍不断努力编订海顿真品的全集。经过鉴定为真品的作品初步有108首交响曲和68首弦乐四重奏；许多序曲、协奏曲、嬉游曲、小夜曲、巴里东三重奏、弦乐三重奏、钢琴三重奏等室内乐；47首钢琴

奏鸣曲；歌曲、咏叹调、康塔塔、弥撒曲和其他礼仪经文的谱曲；26部歌剧(其中11部失佚、其余残缺不全)和4部清唱剧。交响曲和四重奏是海顿的最重要作品，因为他首先是一位器乐作曲家，而且他的交响曲和四重奏是他在这方面的最高造诣。1790年以前的声乐作品中最重要的当数70年代初的《圣塞西莉亚弥撒曲》、1782年的《玛利亚策尔弥撒曲》(奥地利小镇玛利亚策尔有12世纪圣母显灵像,14世纪专建堂供奉,前去朝圣者甚多一译注)、G小调圣母悼歌和清唱剧《托比亚斯归来》(1775)。流传最广的是最后6部弥撒曲和两部清唱剧《创世纪》和《四季》。这两部清唱剧无不在一定程度上渗透了海顿在90年代初期悉心钻研的交响乐的精神和技巧。

海顿的器乐作品

早期的交响曲 到1789年，海顿已创作了交响曲第1至92首，大都为艾斯特哈齐亲王的乐队而作。第82—87乃应巴黎一组音乐会之邀而写于1785—1786年(因之被人称为《巴黎交响曲》)，第88—92应私人请托而作。第97首叫作《牛津交响曲》；因为在1791年海顿接受牛津大学荣誉博士学位时演奏。其他许多交响曲(以及四重奏)都因某种原因而冠上了特殊标题，但几乎没有一个是作曲者自己加上的。

海顿最早的交响曲采用自意大利歌剧序曲(sinfonia)演化而来的古典主义初期的三乐章形式，典型结构为一个快板、一个平行小调或下属调的行板，最后以小步舞曲或3/8或6/8拍子的快速吉格舞曲式的乐章结束(如第9首与第19首)①。早期创作的其他交响曲令人联想巴罗克时期的教堂奏鸣曲，也以慢乐章开始，(通常)继之以三个用同调的乐章，先后为行板-快板-小步舞曲-急板(如第21和22首)。不久，便转入以最迟成于1762年的G大调第三交响曲为代表的正常类型；它具有古典主义的四乐章结构：1. 快板；2. 适中的行板；3. 小步舞曲和三声中部；4. 快板。管乐器(两支双簧管和两支圆号)有相当大的独立性，到某几首晚期交响曲中更加醒目。第一乐章是海顿的乐曲结构自由的范例，它和末乐章都以类似巴罗克的“纺绩法”展开乐思，缓和18世纪四小节乐句的刻板公式。第三交响曲的行板只用弦乐，所用奏鸣曲式为海顿的慢乐章所常用的：分两段(都有重复)；第一段转入关系大调(轮流转入属调)，第二段有更多的转

调、一段模进，继而第一段变化地再现，回到主调。这首交响曲中有不少对位写作：小步舞曲是卡农；末乐章既用赋格曲式，又有古典主义的音型法和海顿特有的节奏锐势。

几乎每一首古典主义交响曲中都有一个带三声中部的小步舞曲乐章。小步舞曲总是‖:a:‖‖:a'(a):‖的两段体，三声中部的曲式相仿，通常用小步舞曲的同一调(调式可能不同)，只是短些、配器轻盈些；三声中部以后，小步舞曲以 da capo 返始回复，但不重复，从而使整个乐章呈 ABA 的三段体。海顿的带三声中部的小步舞曲中有着他最迷人的音乐，他能给这一朴素的形式注入如此丰富的乐思、如此美妙的和声创新和器乐色彩，令人叹为观止。他曾经说，但愿有人能写出“真正新颖的小步舞曲”，但是他自己几乎每写一首小步舞曲都是新颖独特，令人称羡。海顿的小步舞曲中管乐器用得特别频繁而鲜明，提示古典主义交响曲第三乐章的舞曲渊源、及其与当时的嬉游曲和遣兴曲的关系。

为艾斯特哈齐亲王供职后不久作于 1761 年的第六、七、八三首交响曲(NAWM 115 收有第七交响曲的两个乐章)中有一些例外的特点。他给这三首取了标题似的名称：《晨》《午》《晚》，但未作说明。三首都有正常的古典交响曲的四乐章。第一乐章，海顿总是用奏鸣曲式，转调从俗，但无显著的第二主题。第六、七交响曲有简短的慢板引子。《晨》的引子显然描写日出，可能是《创世纪》第三段开始处那个描绘音乐风景的美丽乐句的先声。

四个乐章中，最终成为海顿交响曲的荣誉之冠的是末乐章。古典主义交响曲通常在前面两个乐章中把正事说完，小步舞曲比前面两个乐章短，因此犹如放松一下，用比较通俗的风格写作，采用的曲式易于听众掌握。但是小步舞曲作为结束乐章则不够过瘾，篇幅太短，压不住前面的乐章，它制造的放松感觉需要再用一个紧张、舒泄的高潮加以平衡。海顿很快就发现自己早期交响曲中的 $\frac{3}{8}$ 或 $\frac{6}{8}$ 拍子的急板末乐章不足以起到平衡作用，曲式和内容过于轻盈，不足以使整部交响曲产生令人满足的统一感。所以他培育了一种新型的结束乐章，在 60 年代末初次采用：$\frac{2}{4}$ 或 $\frac{2}{2}$ 拍子的快板或急板；奏鸣曲式或回旋曲式，或二者兼用；比第一乐章短些；紧凑而快速；兴高采烈、活泼欢快；充满了异想天开的沉默的小花招和各

种各样调皮的奇笔。海顿第一次应用奏鸣回旋曲式是在1782年的第77交响曲的末乐章中(见NAWM 116)。

60年代的许多交响曲属试验性质。第31首(有圆号吹奏的信号)像嬉游曲，管乐应用十分醒目(常见的只用两支，他用了四支)，末乐章用主题与变奏曲式。这首"狩猎"交响曲在海顿的晚期作品中还有后继，如《四季》中的合唱曲《听啊，群山回荡》。总之，1765年以后的交响曲趋向严肃而有意义的音乐内涵(第35首)和难以捉摸的曲式应用(第38首末乐章)。用小调写作的交响曲(第26、39、49，均成于1768年)感情浓郁，为1770—1772年—海顿风格的第一次伟大高峰期间写的音乐的先兆。第26首(Passio et lamentatio)的第一乐章采用一部古代素歌受难剧的一个旋律为主题素材，第二乐章采用复活节哀歌的一首礼仪圣咏。

NAWM 115　弗朗茨·约瑟夫·海顿《C大调第七交响曲，"午"》，慢板-快板，慢板-宣叙调

海顿在这首交响曲的快板乐章中恢复了大协奏曲的某些手法。他的管弦乐队中有几位优秀的独奏家，专为艾斯特哈齐请来的听众表演，海顿在这一乐章中把他们单独请出，演奏主奏部式的段落，开始的全奏回复数次，类如大协奏曲中的利都奈罗(全奏主题反复段)，一次用中音E小调于平常用主调再现的地方。这一乐章中只有呈示部的结束段用主调再现，如早期的一些奏鸣曲。偶尔按协奏曲方式使用独奏乐器、留音成串的科雷利式的慢板经过句、均称的分句和"纺绩拉长"之间不断求取妥协的倾向——这些都是海顿从最早的作品便开始融新旧因素于一炉、丰富古典主义交响曲语汇的方法。他的配器还保留巴罗克的另一特征，通奏低音用羽管键琴、用大管和大提琴、低音提琴重复低音线条。(羽管键琴一直是海顿的交响曲中必不可少的乐器，直到1770年左右。18世纪演奏他的晚期交响曲时，也用羽管键琴或钢琴，因为当时的乐队指挥通常在键盘乐器上进行指挥的。连《伦敦交响曲》也是这样指挥的。)

这首交响曲的慢乐章不正规，实际上有两个慢乐章连结在一起，但伪装成助奏宣叙调，续以咏叹调(未收入NAWM)，咏叹调包括一

段独奏小提琴和大提琴的二重奏，华彩乐段齐全，有华彩的长笛经过句加以装饰。“宣叙调”以独奏小提琴代表声乐线条，热情奔放，大幅度地转调。

1771—1774年间的交响曲　显示出海顿是技巧成熟、想象力丰富的作曲家，具有类似文学中的“狂飚运动”所表现的那种热情。作为这几年的交响曲的代表，不妨看一下第44、45和47首，它们都比前10年写的篇幅大。主题呈示更加宽阔、快乐章的主题往往以果断的同度宣布，紧接着出现对比乐思，然后重述整个主题。采用主题动机的展开段落更富推进力和戏剧性。从强到弱的意外变化、这一风格必有的渐强和突强也都富有戏剧性。和声的调色板比早期交响曲丰富，转调范围更广，和声起伏的弧度更宽，对位是乐思的有机成分。

慢乐章有浪漫气质的热情。E小调第44交响曲（人称之为“悼念交响曲”）中有海顿所有作品中最美的一个慢板乐章。慢板多半用奏鸣曲式，但是思绪进展如此悠闲、如此舒缓自在，听时几乎觉察不到奏鸣曲式的结



约翰·亨利·富塞利（1741—1825）作《梦魇》（1785—1790）。富塞利一反华丽风格的典雅，转而注意死神和荒诞题材，这些是“狂飚运动”的典型题材。（法兰克福歌德博物馆藏）

构。第 47 的慢乐章却用主题与变奏形式，这是海顿晚期作品中的慢乐章爱用的曲式。主题的第一分段以八度二重对位构成，因此主题的(以及四组变奏中每组变奏的)最后分段和第一分段相同，不过将旋律和低声部对换而已。另一种对位手法见于第 44 交响曲的小步舞曲中，用八度卡农。第 47 交响曲的小步舞曲用的是反行(al rovescio)，换言之，小步舞曲以及三声中部的第二部分就是第一部分，不过逆行演奏而已。

第 45 交响曲又称《告别交响曲》。传说海顿写此是为了暗示艾斯特哈齐亲王该从夏宫迁回城里去了，好让音乐家们同妻子全家团聚一下。最后一个急板乐章中途折入慢板，各组乐器相继奏完自己的声部后起立、退出舞台，只剩下最后两把小提琴演奏最后几个小节。《告别交响曲》另外还有几个不同寻常之处：第一乐章展开部中出现一个长长的新主题，这一试验海顿没有再重复过；第二乐章和最后的慢板应用的和声乐汇广泛，是海顿这一时期作品的特点——交响曲用的升 F 小调在 18 世纪是破例的，但是这类远调性却是这一时期的海顿风格的标记(参见 B 大调第 46 和 F 小调第 49 又名《受难》交响曲，1768)；《告别交响曲》中他典型地离开慢板(A 大调)和小步舞曲(升 F 大调)的小调式；虽然急板用升 F 小调，结束的慢板在 A 大调中开始、在升 F 大调中结束。这一缓慢的结束当然也是破例之举，但不纯粹出于音乐原因。第 44 和 47 交响曲都有单主题奏鸣曲式的急板末乐章，但是第 47 交响曲中主题反复次数之多，几乎令人觉得像巴罗克协奏曲中含全奏主题反复段(ritornello)的快板乐章。

1774—1788 年间的交响曲　1772 年后，海顿立即进入新的技艺阶段，似乎从创作成长过程的危机中脱颖而出。显著的变化最明显地表现在作于 1774 年的第 54 和 57 交响曲中：前一阶段的小调、奔放的重音以及曲式上和表情上的试验，如今都让位给流畅、自信而辉煌地开发管弦乐的潜力，作品以豪放欢快为主。这一改变可能由于作曲家决定"不要只为懂行的人"写作；再说，1772 年以后，海顿越来越忙于创作喜歌剧，交响乐风格无疑受到影响。第 56 交响曲(1774)是海顿用 C 大调写的 20 部交响曲之一，除了最早几首外，全部归成一组，其中有不少可能专为艾斯特哈兹宫的特定庆典而作，一般为节庆气氛，需要在海顿常规的乐队编制外增加几个小号和鼓。第 56 的第一乐章用了圆号和小号的高音的音色，益发增

添气派。小步舞曲属于海顿最受欢迎的热烈风格，末乐章则像一首亮丽而任性的塔兰泰拉舞曲，力度对比鲜明，节奏遒劲有力。快乐章都用奏鸣曲式，都有对比的第二主题，不是海顿的常用手笔。

第73交响曲(约1781年)是这一时期的流畅技法的典型，欢腾的$\frac{6}{8}$拍末乐章取自歌剧La fedeltà premiata(《忠诚有赏》)，标题为《狩猎》。自1782年的第77交响曲起，海顿采用一种新型的末乐章(NAWM 116)；其实，莫扎特在好几年前已经用过：那就是回旋奏鸣曲式，它保持交响曲其他各章的严肃气氛，但与当时大为流行的回旋曲式结合起来。

1785年的6首《巴黎交响曲》(第82—87首)和1787—1788年接下去的五首(第88—92首)表现了海顿的交响乐造诣的顶峰。第85首(又称《王后》，据说专为玛丽·安东尼达王后而作)是古典主义风格的典范。第88和92(《牛津》)是海顿最受人喜爱的两首交响曲。这一时期的作品都有富裕的天地，足以容纳有意义、有表情的乐思于虽复杂但彻底统一的结构中，动用许多不同的精妙技巧，十分得当。

这些交响曲的第一乐章的一个特点是：都有一段慢引子，引子的主题有时同接下去的快板乐章有联系。在奏鸣曲式的乐章中，海顿仍然避免或至少尽量少用对比主题，相反，主题展开遍布于各个部分。许多慢乐章有安静内省的尾声，尾声以木管为主要乐器，采用色彩绚丽的变化音和声(如第92交响曲)。管乐器在小步舞曲的三声中部中也很显著；其实在所有交响曲中都很重要。海顿重用管乐器，非一般听众所能想象，因为近代交响乐队弦乐组极大，往往淹没长笛、双簧管和大管的声音，从而破坏作曲家希冀得到的音色平衡。

第82—92交响曲的末乐章或用奏鸣曲式、或用奏鸣回旋曲式，后者更成为他的特点。这些末乐章大量采用对位织体和对位手法，例如第88交响曲末乐章中的卡农。海顿利用这一手法完善了结束乐章，使之既讨人喜欢又有分量，足以平衡整首交响曲。第88的末乐章是特别优秀的范例。

NAWM 116 海顿B♭大调第77交响曲，末乐章，活泼的快板

由于回旋曲的主要主题或叠歌回复多次，因此作曲家通常选用动

人而容易辨认的、和声清晰、造型精心构思的旋律主题。这个开始主题具有鲜明的民歌式叠句性质。“对句”或对比段落建立在主要主题上，一如海顿的惯常做法。主要主题长度占开始的48小节，全部由4小节乐句组成，包含两个因素交替出现，ababa，本身即具有回旋曲性质。第一个对句之于主题的前二乐句，效果犹如变奏，随后转调过渡到叠歌(叠歌如今在属调中出现)，宛如奏鸣曲乐章的第二组。(在大多数奏鸣回旋曲中，第二主题为第一对句，结束段为叠歌。)反复记号后，主要主题通过赋格式模仿展开，先在属音上，后来通过属音小调、下属音和属的属调。叠歌在降B调中的回复就是再现部。这一乐章的曲式可以图表表示如下：

〔奏鸣曲呈示部〕				〔展开部〕		〔再现部〕	
P T		S K		P		P T K	
回旋曲							
A	B	A	C	A	B		A
ab:a' b.a	变奏 a	a	a	展开 abab	a 变奏	a	a
117243341	49	72 91:‖:99		130	162	174	188
$B^\flat$ →		F 小调	F→$B^\flat$				$B^\flat$ 小调

《伦敦交响曲》 和当时的大多数作曲家一样，海顿一般应具体节庆要求或为熟悉的演奏家歌唱家而创作。当他接受邀请为艾斯特哈兹宫以外的地方演出而创作时，他总是小心翼翼地尽量了解作品上演的场合，尽量使自己的音乐同演出气氛相适应。1790年萨洛蒙邀请他创作和指挥6首交响曲(后来又加了6首)，伦敦这一大都市的听众要求苛严，他自然竭尽全力。英国人称颂他是“世上最伟大的作曲家”，他决定不负所望。因此，《伦敦交响曲》自然成为他的最高造诣，把40年积累的经验心得全部用上。虽然与他以前的作品没有根本的不同，但各种因素以更大的气魄结合在一起，配器更加灿烂，和声构思更加大胆，节奏锐势更加饱满。

海顿精明地照顾伦敦音乐界的趣味，在大大小小问题上都有明显的表现。第94交响曲慢乐章弱拍上的突然 *ff* 的撞击(此曲因之而得“惊愕”之称)，他承认是为了有所创新、吓人一跳，使人们不再只注目于他的学生兼劲敌伊格纳兹·普莱耶尔的音乐会。第100首《军队》交响曲的小快板乐

章中的“土耳其”乐器(三角铁、钹和大鼓)和小号花彩，以及第101首《钟声》交响曲行板乐章中的伴奏的的嗒声可能也是为了类似目的，不过更加乐感、更加高明。《伦敦交响曲》的主题中有一些十分典型的民歌式旋律(例如第103首的第一、第二和第四乐章；第104首的末乐章)，证明海顿力求使这些作品吸引广泛的观众。他总是力求写得雅俗共赏，而雅俗共赏也正是衡量其伟大的尺度之一。

《伦敦交响曲》的乐队采用小号和定音鼓；一反海顿以前的做法，用在大多数慢乐章和其他乐章中。第二套除了第102首以外，有单簧管出现。小号有时有独立的声部，不像以前那样重复圆号，同样，大提琴如今也往往脱离低音提琴而独立。在有几部交响曲中，独奏弦乐器突出在乐队全奏的背景上。木管乐器的处理比以前更加进一步独立，整个乐队音响获得了新的空间感和明亮度。

比配器法更为惊人的是《伦敦交响曲》和同一时期其他作品的和声关系的开拓。不同乐章之间，小步舞曲和三声中部之间，有时不用传统的属关系或下属关系而用中音关系。例如在第99和第104交响曲中。在同一乐章中，有时突然转入远关系调(甚至称不上转调)，如第97交响曲“活泼”Vivace的展开部的开始；有时作间隔甚宽的转调，如上述乐章的再现部，音乐迅速地经过E♭、A♭、D♭和F小调而到达主调的属调、C大调。

和声想象力也是《伦敦交响曲》第一乐章的慢引子的一个重要因素。这些开始段具有不祥的感觉、有的放矢的戏剧悬念，为下面的快板作好准备；或用快板的主小调(如第104交响曲中)，或趋向小调式，以烘托即将到来的快乐章的大调。用奏鸣曲式写的第一乐章通常有两个各别的主题，第二主题往往到呈示部将近结束时才作为结束因素出现，“教科书”上的第二主题的功能被第一主题在属调中的变形重复所取代。慢乐章或用主题与变奏形式(如第94、95、97、103)，或用自由改编的奏鸣曲式，但都有对比的小调段落。小步舞曲不再是宫廷舞曲，而是小步舞曲加三声中部格局的快板交响乐章；和晚期四重奏中的相应乐章一样，除名称外已属道地的谐谑曲。有些末乐章用两个主题的奏鸣曲式，但回旋奏鸣曲更受偏爱；这是一个笼统的曲式概念，实际运用时可容纳最大的多样性、发挥最大的技巧。

1760—1781年间的四重奏　海顿作于1770年前后的弦乐四重奏和交

响曲一样是艺术上全面成熟的明证。以前认为是他所作的最早的四重奏中，即使说不上全部、也有许多是冒名顶替之作。从Op. 9(约1770年)② 起进入明确的海顿风格。D小调第四四重奏戏剧性的开始乐章显示出新的严肃性，双小节线后有几小节真正的动机展开。这一乐章的比例——两个几乎等长的重复段——清楚地表明古典奏鸣曲式同巴罗克组曲乐章有关，再现部如此浓缩(只有19小节而呈示部有34小节)，和展开部加在一起也只比呈示部多7小节。在这首四重奏中(Op. 9的其他四重奏，Op. 17的四重奏以及Op. 20和33的大多数四重奏也都如此)，交响曲慢乐章后面的小步舞曲移到了慢乐章前面。6/8拍的急板末乐章颇有贝多芬谐谑曲的力度和气魄。

在分别作于1771年和1772年的四重奏Op. 17和20中，海顿融各种风格因素于一炉，完美地使曲式服从于音乐内容。这些作品确立了海顿在当时的盛名和历史上的地位，不愧为古今古典弦乐四重奏的大师之首。这些四重奏的节奏比以前更富变化；主题扩展更大，展开更加有机；曲式处理更加自信、精美。四种乐器各有个性、平起平坐；特别在Op. 20中，大提琴开始被用作独奏的旋律乐器。织体完全摆脱对通奏低音的依赖，同时，对位的重要性提高。Op. 20中有三首的末乐章叫作"赋格"，但此称不甚妥切，因为它们不是巴赫的那种赋格，从技术上讲，不过是两个、三个或四个声部的可逆转对位。这些四重奏中，处处可见对位写作丰富了织体，和同一时期的交响曲一样。奏鸣曲式的乐章接近完全三部曲式的结构，展开段扩大，因此，呈示、展开、再现三部长度几乎相同，早期四重奏中便不是这样。而且正式点明的主题的展开通贯整个乐章，这种做法在海顿晚期的奏鸣曲式作品中十分典型。海顿最喜欢的一种效果出现在Op. 20 No. 1的第一乐章中，那就是：展开段中途突然在主调中出现开始主题，仿佛再现段已经开始，但这只是故弄玄虚之笔，这个主题实际上是进一步展开的起点，真正的再现还在后头。这一手法有时叫作fausse reprise("假再现")，可以视为巴罗克协奏曲式的历史遗迹。Op. 20的四重奏中情绪变化繁多，从幽暗的F小调No. 5到D大调No. 4的沉穆的喜乐。力度记号和表情记号频繁而明确，说明作曲者关心演释时的种种细节。

Op. 33的6首四重奏作于1781年。总的说来情绪较为轻快，不如

1772 年写的那么富浪漫气息，但比 1772 年的风趣而浅近。只有第一乐章用奏鸣曲式，末乐章(No. 1 除外)是回旋曲或变奏曲。小步舞曲虽然有着“谐谑曲”或“谐谑地”的标题(整个这套四重奏因而有 Gli Scherzi《谐谑曲》之称)，但与海顿的其他小步舞曲无根本区别，不过演奏时要求速度略快。这组四重奏中最优秀的是 C 大调 No. 3，因小步舞曲三声中部中的颤音而有《鸟儿四重奏》之称。柔板乐章中第一段反复时，因旋律装饰音改变而全部写明，这一手法可能袭自 C. P. E. 巴赫，海顿受他的音乐思想的影响多年。
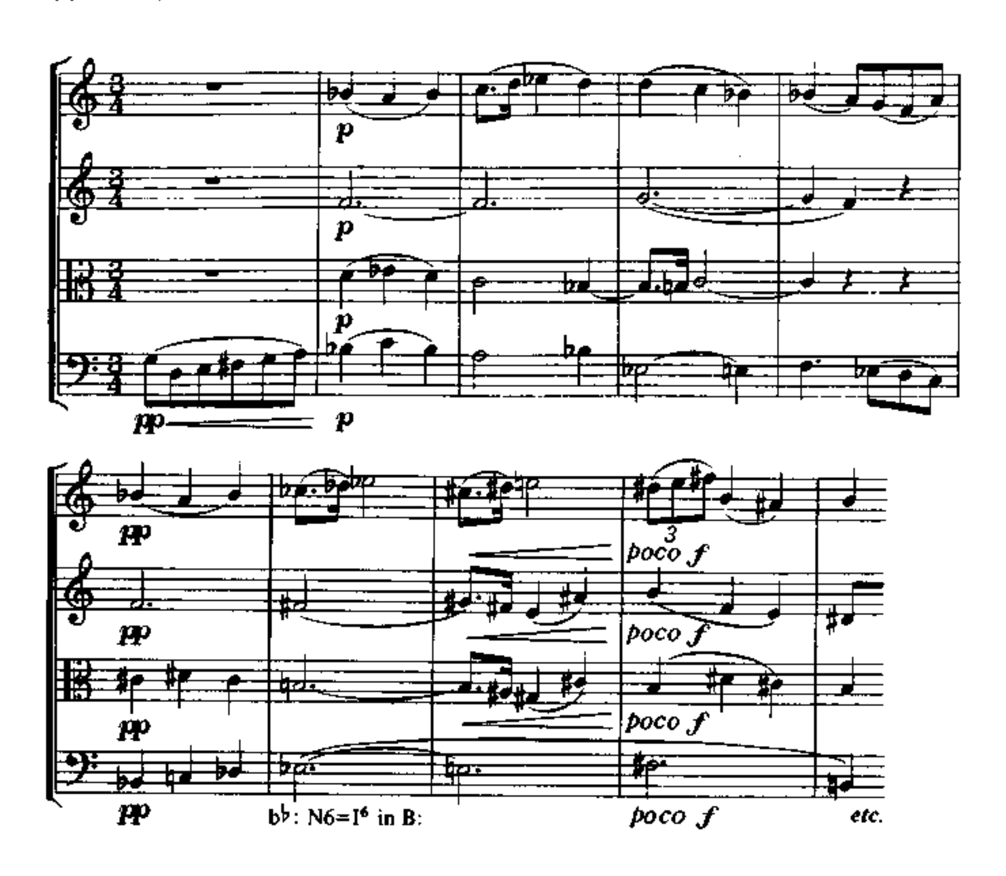
1780 年代的四重奏 灵气风发，足以与交响曲媲美。这一时期共作 Op. 42(一首，1785 年)，Op. 50(六首《普鲁士四重奏》，1787 年)，Op. 54、55(各三首，1788 年)和 Op. 64(六首，1790 年)。技巧、形式与同一时期的交响曲相似，但第一乐章没有慢引子。海顿处理第一乐章的奏鸣曲式有许多迷人的小花招，也有一些不同寻常的特点，如 Op. 50，No. 4 的在主大调上再现，Op. 64，No. 6 的第 98 小节将展开部和再现部熔接起来，又如 Op. 50，No. 6 第 38—48 小节中 A 上的终止式前的“紫斑”显然用 F 大调。有许多慢乐章采用主题与变奏形式，其中可看到一些很特别的类型：Op. 50，No. 4 的行板是一组双重变奏，轮流采用两个主题，一个大调、一个小调，总的格局变成 A(大调)B(小调)A′B′A″。Op. 54，No. 3 和 Op. 64，No. 6 的慢乐章中，变奏技巧同宽广、抒情的三部曲式(ABA′)相结合；类似的格局出现在 Op. 64 的 No. 3 和 No. 4 中，不过其中的 B 段或为 A 的变体或显然自 A 衍生而来。Op. 55, No. 2 的慢乐章(在这首四重奏中为第一乐章)是一整套双重变奏，小调大调交替，外加尾声。海顿在晚期作品中时常采用双重变奏曲式，如第 103 交响曲(《鼓声》)的行板和作于 1793 年的优美的 F 小调钢琴变奏曲。

最后几首四重奏 海顿最后一个时期的四重奏 Op. 71、74(各 3 首，1793 年)、76(6 首，1797)、77(2 首，1799，其中第二首堪称海顿的四重奏体裁的不朽杰作)，还有两乐章残篇 Op. 103(1803 年)。关于比较熟悉的几首四重奏，有几点细节必须一提：Op. 77，No. 1 第一乐章的奏鸣曲式有一些有趣的改变；Op. 76，No. 3 慢乐章中根据海顿创作的奥地

利国歌旋律而作可爱的变奏；Op. 76，No. 5的$F^{\#}$大调广板的浪漫气质；所有这些四重奏末乐章都有壮丽的高潮，特别是Op. 76，No. 4和5，以及Op. 77，No. 1。

在四重奏Op. 76，No. 6(1797)的柔板乐章《幻想曲》中，海顿大大开拓了和声的天地，初尝浪漫派和声的甜头。乐章始于B大调，穿过$C^{\#}$小调、E大调、E小调、G大调、$B^{\flat}$大调、$B^{\flat}$小调而回到B大调(例14-1)，后又穿过$C^{\#}$小调、$G^{\#}$小调和$A^{\#}$大调最后停留在B大调中，乐章的后半部分都用B大调：

例14-1　弗朗兹·约瑟·海顿，四重奏Op. 76 No. 6，柔板



钢琴奏鸣曲　海顿钢琴奏鸣曲的风格发展基本上同交响曲与四重奏。18世纪60年代后期的奏鸣曲中值得一提者有D大调的No. 19(30)③和$A^{\flat}$大调的No. 46(31)，二曲都表现出这一时期C. P. E. 巴赫对海顿的影响。作于1771年的伟大的C小调奏鸣曲No. 20(33)是一部汹涌澎

湃的作品，乃海顿的所谓狂飚时期的代表作。

No. 21—26(36—41)钢琴奏鸣曲是1773年写的、献给艾斯特哈齐亲王的一组6首奏鸣曲，和同一时期的交响曲和四重奏一样，显示出风格总的舒展和轻松。70年代中期和后期写的钢琴奏鸣曲中最有意思的是No. 32(47)和No. 34(53)两首，分别为B小调和E小调。

海顿的晚期奏鸣曲中，作于1789—1790年的降E大调No. 49(59)值得特别注意；三个乐章都是十足的古典主义规格，海顿亲自宣称其中的柔板具有"深刻意义"。伦敦时期的奏鸣曲有三首，No. 50—52(60—62)，写作日期为1794—1795。降E大调奏鸣曲的慢乐章用远关系的E大调(第一乐章展开部有一段E大调的经过句为之铺垫)，这一乐章有肖邦式的装饰音，近乎浪漫派的性质。

海顿的声乐作品

1776年，有人请海顿为一部奥地利百科全书提供生平传略时，他谦虚地写了一篇，提到最成功的作品为三部歌剧、一部意大利语清唱剧(《托比亚斯归来》，1774—1775年)和一部《圣母悼歌》的配乐；《圣母悼歌》在18世纪80年代的欧洲亟负盛名。此前已写的60余首交响曲，他认为不值一提，关于室内乐创作，他只说柏林的评论家未免太苛刻。海顿闭口不提交响曲，也许因为当时在艾斯特哈兹宫以外还鲜为人知，也许他自己还没有充分意识到这些交响曲和四重奏的重要性，直到《巴黎交响曲》和《伦敦交响曲》的成功，他才得知世人是多么推崇他的器乐创作。总的说来后人对此评价深表同意。

海顿的歌剧在当时确是非常成功，但很快就不再立足于保留剧目，此后几乎从未恢复当初的地位。歌剧占用了海顿在艾斯特哈兹宫的大部分时间和精力。除了自己的创作外，他在1769—1790年间安排、筹备并指挥演出了约75部别人写的歌剧。艾斯特哈兹宫虽地点偏僻，却是一个名副其实的国际歌剧中心，重要性不下于当时的维也纳。海顿亲自创作了6部木偶小歌剧和至少15部正规的意大利歌剧。他写的意大利歌剧大都属于诙谐的戏剧，音乐洋溢着海顿所特有的坦率的幽默和兴高采烈。海顿还写过3部正歌剧，以"英雄戏剧"《阿尔米德》(1784)最为著名，其中的戏剧性

强烈的有伴奏宣叙调和气派豪华的咏叹调十分精彩。可是，他一定是终于意识到自己的作曲前途不在歌剧。1787年，他以不熟悉布拉格的具体情况为由婉拒为布拉格写歌剧之请。再说，“谁堪与伟大的莫扎特相比”，那时莫扎特已创作了《费加罗》和《唐璜》。

海顿的用键盘伴奏的独唱歌曲，特别是1794年为英语歌词谱写的独唱，是他的创作中朴实无华但十分宝贵的财富。除创作歌曲外，海顿在学生的帮助下改编了450首左右苏格兰和威尔斯歌曲，由多家英国出版商出版。
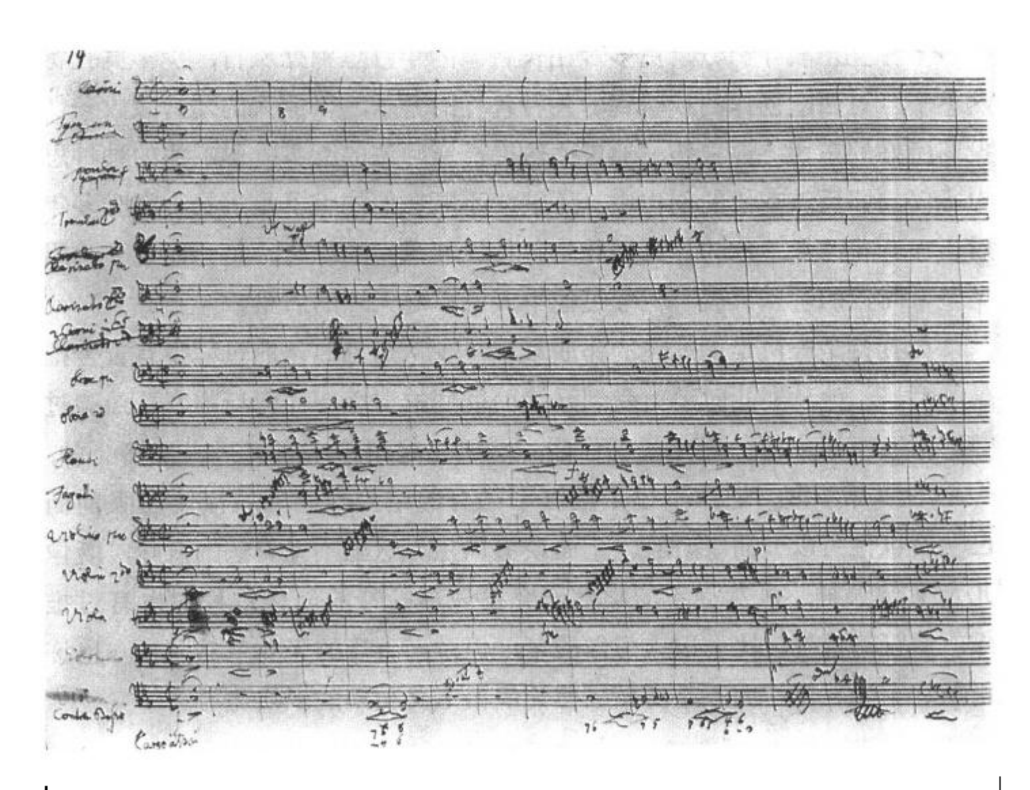
海顿的教堂音乐 作于18世纪90年代以前的有一部弥撒曲特别值得一提：1782年的《玛利亚策尔弥撒曲》。和当时的许多合唱乐章一样，用类似奏鸣曲式的形式写作，有一段慢引子。此后14年间，海顿不再写作弥撒曲，一半是因为皇上命令不准教堂采用乐队伴奏的音乐，此法令自1783年生效，至1792年废除。1796—1802年间为尼古拉斯亲王二世创作的最后6部弥撒曲反映出海顿近年来对交响乐的专注。这些都是大型欢庆的弥撒曲，用乐队、合唱和4名独唱。海顿的弥撒曲，和莫扎特以及18世纪大部分其他德国南方作曲家一样，有一定的华丽气派，同上演这些弥撒曲的奥地利巴罗克风格的教堂建筑不无关系。这些弥撒曲应用鼓和小号齐全的大乐队，音乐语汇同歌剧、交响乐不无相似之处。偶尔有人批评海顿的音乐过于欢快，不能用作圣乐；他答称自己“一想到上帝，心就快乐得跳起来”，他认为上帝不会责怪他“怀着一颗欢乐的心”来赞美他。

海顿的后期弥撒曲忠于维也纳传统，以独唱与合唱交替；新颖独到之处在于突出了乐队的地位以及全曲弥漫着交响乐风格、甚至交响乐的曲式原理。但仍保留传统的因素：独唱声部的写作一般用对位风格，例如《荣耀经》和《信经》结束处惯用合唱赋格。海顿晚期弥撒曲中最著名的也许该数作于1798年的D小调《忧伤弥撒曲》，又称《纳尔逊勋爵》或《皇家》弥撒曲。这部作品有许多动人的特点，其中《道成肉身》的美丽配乐和《降福经》的震撼人心的结束是特别充满灵感的篇章。和《纳尔逊弥撒曲》同样灵气风发的还有作于1796年的《战时弥撒曲》，又称《定音鼓弥撒曲》、1799年的《德肋撒庆日的弥撒》和1802年的《管乐队弥撒曲》。

海顿的清唱剧　海顿去伦敦小住期间接触了亨德尔的清唱剧。1791年西敏寺演出《弥赛亚》时，海顿被《哈利路亚合唱》段感动得流下泪来，大呼："他(指亨德尔)才是我们中间的大师"。海顿发现亨德尔，如获至宝，反映在他的晚期弥撒曲所有的合唱部分中，特别是在《创世纪》和《四季》两部清唱剧中。《创世纪》的歌词根据《旧约》《创世纪》一书和弥尔登的《失乐园》，《四季》的歌词则与詹姆斯·汤姆森的出版于1726和1730年的同名诗篇遥相呼应。这两部清唱剧表面上都是宗教的构思，但是《创世纪》中的上帝，根据18世纪的思想，更像一个能工巧匠，而不像《圣经》中的造物主；《四季》虽以宗教开始和结束，其余部分更像一部Singspiel(歌唱剧)。两部清唱剧的魅力多半在于天真热情地描绘大自然以及人过纯朴生活其乐融融。各种器乐序奏和间奏是18世纪晚期标题音乐的最佳范例。《创世纪》开始处《混沌一片的描写》采用浪漫主义的和弦，为瓦格纳的先声，转入下一段宣叙调和合唱的过渡中，在"有了光"这几个词上合唱绝妙地在C大调和弦上喷薄而出，达到高潮，可谓海顿天才的奇笔、绝唱。《创世纪》中的合唱《诸天述说》和《荣耀之事成了》、《四季》结束时的合唱《谁敢穿过这道门?》有亨德尔似的气势和感染力。没有一首乐曲能比《创世纪》的《披上绿装》和《巨浪滚滚》两首咏叹调更完美地捕捉对大自然的纯情的喜悦，能比《四季》中的《看他升至高处》和《听那深沉砰訇之声》更完美地表现出在大自然的壮丽景象面前的敬畏心理。《创世纪》中的有伴奏宣叙调《敞开她那繁育的子宫》描绘上帝创造动物，是幽默的音乐刻划的迷人范例。《四季》中的合唱《酒泉欢流》和咏叹调与合唱《富有的主爱过》反映海顿对平民百姓的生活乐趣的共鸣。海顿在这两部清唱剧中，和弥撒曲一样，卓有成效地结合独唱与合唱。这些作品是历史上最为杰出的例子，表现出一位作曲家年事虽高却童心未泯、朝气蓬勃。

沃尔夫冈·阿玛多伊斯·莫扎特

莫扎特的童年和少年时期　莫扎特(1756—1791)生于当年位于巴伐利亚境内、今在奥地利西部的萨尔茨堡。萨尔茨堡当时为大主教教区的中心，大主教教区是当时德意志帝国下许许多多半独立的政治单元之一。萨尔茨堡有悠久的音乐传统，在莫扎特的时候为活跃的外省文艺中心。莫扎特的



海顿《四季》的手稿之一页，1801 年首次演出于维也纳(维也纳奥地利国家图书馆藏)。

父亲利奥波德是大主教圣堂成员，后来当圣堂的助理总监。他是一位小有才具和声望的作曲家、一部著名的小提琴演奏论著的作者。沃尔夫冈自幼便显示出极大音乐天才，父亲放弃自己的一切雄心壮志，全力培养儿子，带他四出旅行，炫示孩子的才华，游遍维也纳和德国各大城市、以及法、英、荷兰、意大利各国。

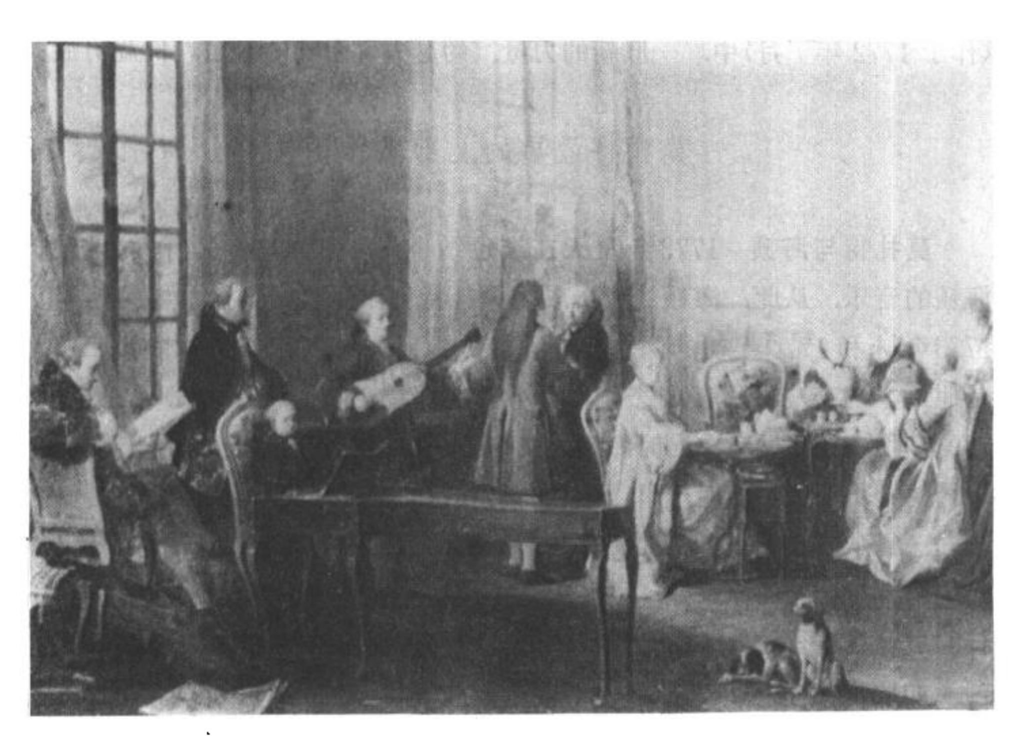
莫扎特 6 岁至 15 岁间，一半的时间化在巡回演出、炫示才华上。到 1762 年已是一位键盘演奏高手，不久又弹得一手管风琴、拉得一手小提琴。童年作公开演出时，不仅弹事先准备好的乐曲，还视谱演奏协奏曲、即兴变奏、即兴演奏赋格曲和幻想曲。同时还作曲，6 岁已写成最早的几首小步舞曲，9 岁生日前已写成第一部交响曲，11 岁作第一部清唱剧，12 岁作第一部歌剧。600 余首作品最早由路德维希·冯·克舍尔在 1862 年排列编号成主题目录，以后屡有充实，补以近代研究成果，出新的修订版；但 Köchel(克舍尔)或 K. 的编号至今仍为说明莫扎特作品的通用标志。

多亏父亲教导有方，更多亏在长智慧的年月里到处旅行，少年莫扎特熟悉了当时西欧创作的或听到的各种各样的音乐，以惊人的才具吸收一切投其所好的东西。他模仿，通过模仿提高所师法的蓝本；影响他的种种思想不仅立即反映在他的创作中，还继续不断在他的脑子里成长，有时多年后还在开花结果。他的作品因此是各种民族风格的综合，是一面镜子，照见整个时代的音乐风貌，但经过他本人的卓绝天才的渲染。

莫扎特是一位走笔如飞的作曲家，至少从未见他作曲过程中有苦苦推敲的痕迹。他从婴儿时期就受到系统而彻底的训练，任何新的音乐经验过“耳”不忘。他为自己规定时间作曲，一般先起腹稿，高高兴兴聚精会神，一个细节都不漏。创作不过是把腹中已有的结构写成五线谱放在眼前而已，所以他可以一面“作曲”、一面谈笑风生。这里不无奇迹的意味，既像儿童又像天神。虽然近年的学术研究发现莫扎特的创作过程中也有过推敲、修订的情况，比一般人想像的多，但是，奇迹的光轮依然闪耀。也许正是这个光轮使他而不是海顿被尊为浪漫主义初期的乐坛之雄。

早期的作品　第一阶段可以说是莫扎特的习艺和满师的时期，始终在他父亲的指导下，具体事务完全由父亲掌管；音乐方面的问题，父亲也插手不少。父子间的关系颇有意思。利奥波德·莫扎特充分认识并尊重儿子的天才，很快便把主要心思放在发展小沃尔夫冈的艺术事业上，设法为他谋求一个体面的永久职位，但这一目标未能实现。他对待儿子像是一个挚爱的良师益友，毫无自私的动机，令人称羡。莫扎特幼年的旅行给了他丰富的音乐经验。1763 年 6 月，全家——父母、沃尔夫冈和天赋颇厚的姐姐玛丽安娜(“娜内尔”)——出发旅行演出，在巴黎和伦敦停留许久。1766 年 11 月回萨尔茨堡。途中，少年莫扎特在巴黎对约翰·肖贝特的音乐发生兴趣，肖贝特写作羽管键琴曲时模仿乐队效果，以快速热烈的琶音音型同织体单薄的安静经过句形成对比。莫扎特改编了肖贝特的奏鸣曲 Op. 7, No. 2 的一个乐章，用于自己的一首钢琴协奏曲(K. 39)中。

约翰·克里斯蒂安·巴赫对莫扎特也有重要而深远的影响，莫扎特在伦敦时与他相识。约·克·巴赫的创作和日后的莫扎特一样，范围很广，有键盘乐、交响乐和歌剧音乐。巴赫以当时意大利歌剧中的丰富多样的节奏、旋律与和声丰富了这些体裁。他的歌唱性的快板主题、趣味不凡地运



小莫扎特在巴黎孔蒂亲王府茶会上演奏羽管键琴。原画为米歇尔-巴泰勒米·奥利维耶作于1766年。(巴黎卢浮宫藏)

用倚音和三连音、模棱两可的和声悬念、前后呼应的主题对比，一定是深深吸引了莫扎特，因为这些后来成为他永久的写作特点。④莫扎特在1772年改编了巴赫的三首奏鸣曲，成为钢琴协奏曲K. 107，1—3。下文中就NAWM 119和120提出的莫扎特和巴赫二人的曲式处理的对比十分重要。

1768年访问维也纳，使早熟的十二龄童创作了一部意大利谐歌剧《伪装的傻子》，翌年才在萨尔茨堡上演，还写了一部德国歌唱剧《巴斯蒂安与巴斯蒂安娜》。1770至1773年主要在意大利旅行，回来后更加彻底意大利化，对自己在萨尔茨堡的有限前景极为不满。这几年间的大事是在米兰上演了两出正歌剧：《米特里达特》(1770)和《阿斯卡尼奥在黎明》(1772)，在博洛尼亚从马蒂尼神父学了一些对位。莫扎特最早的几首四重奏也作于在意大利逗留的这些年代。意大利交响乐作曲家，如萨马丁尼，给莫扎特的影响可见于1770至1773年写的交响曲，特别是K. 81、95、112、132、162和182中；但在同一时期的其他一些交响曲，特别在K. 133

(作于1772年7月)中，一股新的力量、约瑟夫·海顿的音乐，日益明显。

莫扎特最早的几部杰作

莫扎特与海顿 1773年夏天在维也纳小住，使莫扎特又有机会接触海顿的音乐，从此，海顿的音乐成为莫扎特创作生涯中日益重要的因素。1773年末和1774年初的两首交响曲惊人地既与海顿相似又不依赖海顿，是他最早的交响曲体裁的杰作。G小调的那首交响曲(K. 183)是狂飚运动的产物，狂飚运动在当时海顿的交响音乐中也有所表现。G小调交响曲十分精彩，不仅热烈而严肃，而且同莫扎特的早先的交响曲相比，主题性统一、整个曲式扩展。莫扎特在曲式结构上远远不如海顿敢于冒险。海顿的主题有时给人的印象是，主要为了提供动机展开的可能而创造的，莫扎特的主题便难得如此；恰恰相反，莫扎特的主题通常是完整的，莫扎特的创意如此层出不穷，有时干脆不用曲式展开段，代之以一个全新的主题(如在弦乐四重奏K. 428的第一乐章中)。又不同于海顿的是，莫扎特的奏鸣曲式快板乐章中几乎必有对比而抒情的第二主题(或主题群)，尽管他会用开始主题的回忆来结束呈示部；再一点不同于海顿的是，莫扎特难得以大大更动再现部素材的次序或处理使听众大吃一惊。
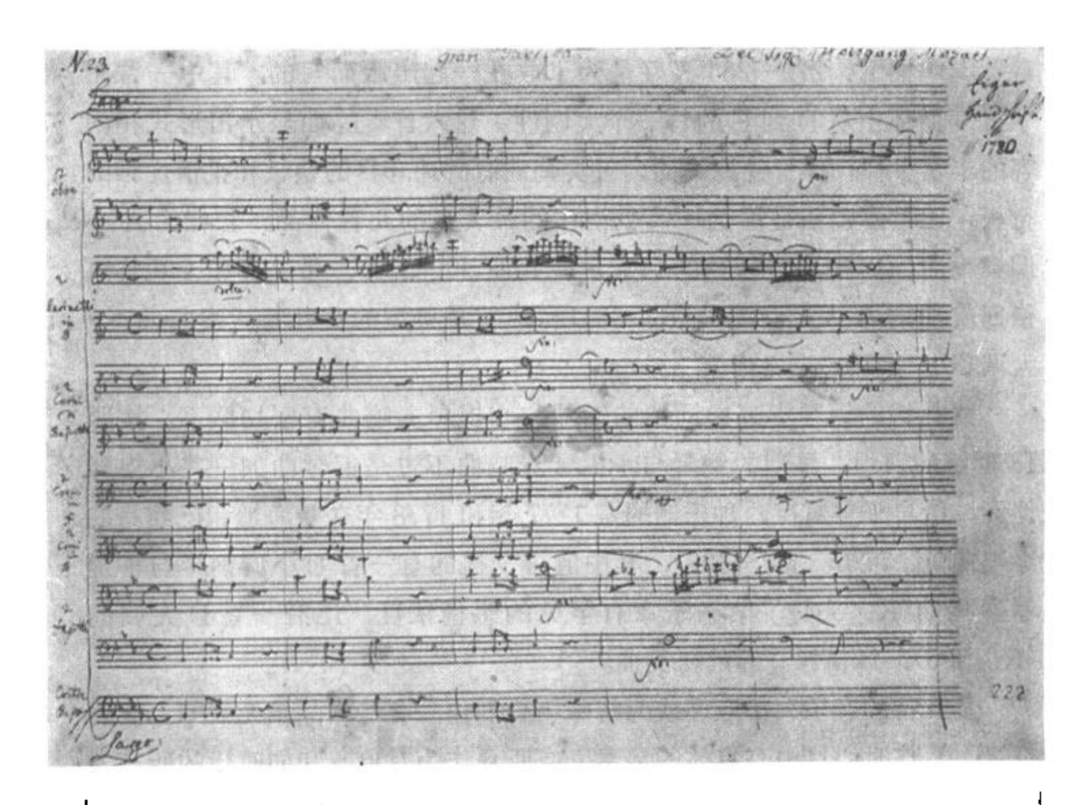
钢琴奏鸣曲与小提琴奏鸣曲 1774至1781年间，莫扎特主要住在萨尔茨堡，对小地方的狭隘生活和缺少音乐前途越来越受不了。企图改善专业环境未成，遂于1777年9月再度出门旅行，由妈妈陪伴赴慕尼黑、奥格斯堡、曼海姆和巴黎。在德国谋求一个好职位的一切希望化为泡影，在巴黎求成功的前景同样失败。1778年7月母亲去世加深了在巴黎期间的伤心。1779年初回萨尔茨堡，更加不满。虽然如此，他的作曲家声望蒸蒸日上。这一时期的重要作品中有钢琴奏鸣曲K. 279—284(1774—1775年作于慕尼黑和萨尔斯堡)，K. 309和311(1777—1778年作于曼海姆)，K. 310和330—333(1778年作于巴黎)几组钢琴变奏曲，包括根据法国曲调《妈妈你听我说》的变奏(K. 265，1778年作于巴黎)。变奏曲可能是为学生们写的，奏鸣曲由莫扎特演出，作为音乐会曲目。他早年有一个习惯，需要时即兴创作并演奏这类乐曲，因此早年的钢琴独奏曲很少流传下来。

奏鸣曲K. 279—284无疑是为了放在一起出版而写的：其中一首用了五度循环中从D到E的每一个大调性。这六首奏鸣曲显示出形式和内容的丰富多样。作于曼海姆的两首奏鸣曲有辉煌夺目的快板和柔情优雅的行板。巴黎奏鸣曲是用这一体裁创作的最著名的几首作品：悲壮的A小调奏鸣曲(K. 310)、轻盈的C大调奏鸣曲(K. 330)、带变奏和土耳其风格回旋曲的A大调奏鸣曲(K. 331)和两首最典型的莫扎特式奏鸣曲，F大调和$E^{\flat}$大调(K. 332和333)。

莫扎特的钢琴奏鸣曲同他的钢琴与小提琴奏鸣曲有密切联系。按照18世纪的习惯，早期的钢琴与小提琴奏鸣曲不过是钢琴曲加一些小提琴伴奏。最早平等对待两种乐器的是1777年和1778年在曼海姆和巴黎写的奏鸣曲(K. 296, 301—306)，其中值得一提的有一首E小调钢琴与小提琴奏鸣曲(K. 304)，第一乐章有罕见的感情浓度，还有一首D大调的(K. 306)，风格像辉煌的协奏曲。

莫扎特的音乐大都应邀或为特殊场合创作。有些作品虽无立即上演的打算，写作时心目中有具体的演奏家或听众作为对象。和同时代的所有人一样，莫扎特是一位"商业作曲家"，就他不仅希望而且指望他的音乐有人演奏、讨人喜欢、能够赚钱这层意义而言。当然有些作品脱离当时的社会环境或商业环境来听便没有多大意思，例如最后四年中为维也纳的舞会创作的许多套舞曲。但也有些作品虽然不过为某种临时场合提供背景音乐或轻松的娱乐而创作，其音乐重要性却大大超过原来的目的。

小夜曲　这类作品多半作于18世纪70年代和18世纪80年代初，莫扎特为朋友或资助人的园游会、情人奏唱、婚礼、生日或家庭音乐会而创作的小曲，他通常统称为"小夜曲"或"嬉游曲"。有些小夜曲像是弦乐室内乐，增加了两个或更多的管乐器，有些用6件或8件成对的管乐器，为户外音乐，还有些小夜曲接近交响曲或协奏曲的风格；但都有一些共同之处：素材和处理朴实无华、曲式魅力切合其写作目的。近似室内乐的例子有弦乐和两支圆号的F大调嬉游曲(K. 247)，1776年6月作于萨尔茨堡，其两首姐妹篇嬉游曲B大调(K. 287)和D大调(K. 334)，以及D大调七重奏(K. 251)。管乐小夜曲的例子有萨尔茨堡时期的短小嬉游曲(如K. 252)，和1781年和1782年作于慕尼黑和维也纳的三首较大型较



莫扎特的B♭大调管乐小夜曲，K. 370 a(361)手稿之一页，作于1781—1784年间(华盛顿国会图书馆藏)。

复杂的小夜曲：B♭的K. 361、E大调的K. 375、和谜一般的C小调小夜曲(K. 388)，所以称之为谜一般，是因为调性和严肃的气氛(乐曲中有一段卡农式小步舞曲)同这类乐曲通常为之而写作的场合不太符合。最为人们熟知的莫扎特的小夜曲是《小夜曲》K. 525。这首五乐章的作品原来是为弦乐四重奏写的，如今通常用小型弦乐重奏。创作年代为1787年，但是否有目的、为什么目的则不详。协奏曲因素出现在萨尔茨堡的三首D大调小夜曲(K. 203、204、320)中，每一首都穿插着以独奏小提琴为主的乐章。1776年的《哈夫纳小夜曲》是协奏交响风格的最明显的例子；《哈夫纳交响曲》(1782)原来写成小夜曲，首尾都是进行曲，在快板和行板中间加了一个小步舞曲。

小提琴协奏曲 莫扎特第二阶段的值得注意的作品中有小提琴协奏曲K. 216、218、219，分别为G大调、D大调和A大调，都成于1775年；

有E大调钢琴协奏曲，K. 271(1777年)，其中有一个浪漫风格的C小调慢乐章；和独奏小提琴、独奏中提琴与乐队的富有表情的E大调交响协奏曲K. 364。三首小提琴协奏曲是莫扎特用这一体裁写的最后几首作品；钢琴协奏曲K. 271则相反，是他长长一系列成熟作品中的第一部，这一个系列在莫扎特维也纳时期的协奏曲中达到巅峰。

教堂音乐 鉴于父亲在大主教圣堂中供职，自己在萨尔茨堡也有任命——先任乐队长，后任管风琴师，莫扎特自然很小便不时为教会作曲。然而，除了少数例外，他的弥撒曲，经文歌和其他宗教歌词谱乐不能列入他的重要作品。他的弥撒曲，像海顿的一样，大都采用当时的交响乐和歌剧乐汇，按当时习惯在规定地方搀用赋格曲，合唱和独唱自由交替，用乐队伴奏。1779年作于萨尔茨堡的C大调《加冕弥撒曲》(K. 317)是一个例子。最精彩的一部是C小调弥撒曲(K. 427)，为实践他在1782年结婚时许下的誓言而写，虽然其中的《信经》和《羔羊经》从未完成。值得一提的是，此曲不是奉命而作，显然出自内心需要。另一首教会音乐、经文歌《公义颂》(K. 618, 1791)虽然短小而用简单的主调音乐风格，但是虔敬、深刻，不亚于前几首。

成于萨尔茨堡的其他作品 莫扎特迁居维也纳前写的最后一部重要作品是歌剧《伊多梅纽斯》，1781年1月在慕尼黑首次演出。《伊多梅纽斯》是莫扎特笔下最优秀的一部正歌剧。台本虽然写得笨拙，音乐却富戏剧性、生动如画。许多有伴奏的宣叙调、鲜明地运用合唱、蔚为壮观的场面，显示出格鲁克和法国抒情悲剧的影响。

维也纳时期

莫扎特于1781年决定不顾父亲的劝告，辞去萨尔茨堡大主教府之职而迁居维也纳时，对前途满怀信心。初抵维也纳的头几年也的确相当成功。歌唱剧《后宫诱逃》(1782)一演再演；求师于他的名门子弟甚多，只要他愿意收为学生；作为钢琴家和作曲家，他都是维也纳公众的偶像；连续4个或5个演出季，他过着成功的自由职业音乐家的繁忙生活。可是，后

来公众变心背弃了他，学生一一离去，创作聘约不多，家用开支日增，健康衰退，最糟糕的是没有保证固定收入的固定职业，只在1787年被任命为皇帝的室内乐作曲家，此职无足轻重，工资不到他的前任格鲁克的一半。莫扎特书信中最凄婉的篇章是1788和1791年间写给他的朋友兼共济会弟兄、维也纳商人迈克尔·普赫贝格的求助信。普赫贝格倒也有求必应，令人尊敬。

使莫扎特名垂青史的作品大都成于生命的最后十年，在维也纳，童年和少年时期显露的天才苗子在28岁至35岁之间结出硕果。形式和内容、华丽风格和学术性风格、洗练妩媚和深刻的织体、感情，终于在每一类乐曲中融为一体、尽善尽美。这一时期中的主要影响来自不断地研究海顿和发现约翰·塞巴斯蒂安·巴赫。结识巴赫的音乐，多亏戈德弗里德·范·斯维登伯爵，他在出任奥地利驻柏林大使年间，对北德作曲家的音乐十分热心。范·斯维登是帝国的宫廷图书馆长，业余爱好音乐与文学，后来为海顿的最后两部清唱剧写台本。1782年，莫扎特在范·斯维登家里举行的每周视奏会上熟悉了巴赫的《赋格艺术》、《平均律钢琴曲集》、三重奏鸣曲等作品。他把几首巴赫的赋格曲改编成弦乐三重奏或四重奏(K. 404 a、405)，这一新的兴趣的另一直接后果是两架钢琴的C小调赋格曲(K. 426)。巴赫的影响深远长久，表现在莫扎特的晚期作品中对位织体越来越多(如最后一首钢琴奏鸣曲，K. 576)，表现在《魔笛》和《安魂曲》的深沉严肃的情绪中。

维也纳时期的钢琴独奏曲中最重要的是《幻想曲》和C小调奏鸣曲(K. 475和457)。《幻想曲》及其旋律和转调中有舒伯特的先兆，奏鸣曲显然是贝多芬的《悲怆奏鸣曲》的蓝本。这一时期的其他键盘乐曲尚有两架钢琴的D大调奏鸣曲(K. 448，1781年)和莫扎特笔下的四手弹奏的奏鸣曲中之最佳者、F大调两架钢琴奏鸣曲(K. 497，1786)。各类室内乐重奏中的杰作之多，令人瞠目，其中必须一提的有下面几首：A大调小提琴奏鸣曲(K. 526)、B大调钢琴三重奏(K. 502)、E大调钢琴三重奏(K. 542)、G小调钢琴四重奏(K. 478)、E大调钢琴四重奏(K. 493)、弦乐三重奏(K. 563)和单簧管五重奏(K. 581)。

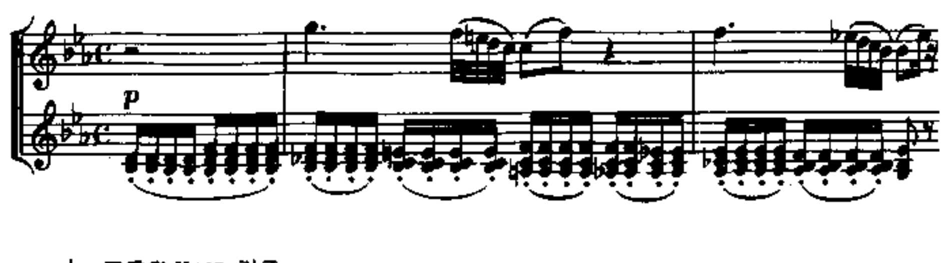
海顿四重奏 1785年，莫扎特发表6首弦乐四重奏，献给约瑟夫·海

顿，表示向这位作曲家长者学到不少东西的谢忱。莫扎特在一封题赠的信中说，这些四重奏是“长期努力推敲的结果”；手稿也证实此说，修订改动特别多。以前莫扎特深为海顿的四重奏 Op. 17 和 20 所感动，在 1773 年作于维也纳的 6 首四重奏（K. 168—173）中力求模仿它们。自从那几首四重奏以后，海顿的四重奏 Op. 33（1781）已充分建立主题展开贯穿全局的技巧，四件乐器完全处于平等地位。莫扎特的 6 首《海顿四重奏》（K. 387、421、428、458、464、465）显示出作曲者已臻成熟，足以吸取海顿成就之菁华而不单纯地模仿。

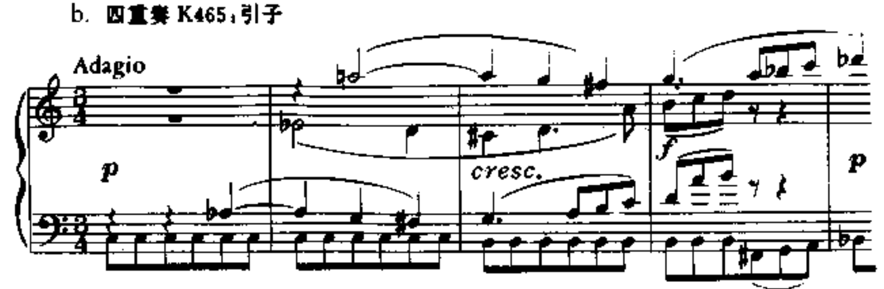
B♭调四重奏（K. 458）的开始与结束乐章在情绪与主题上都与海顿极为相似；柔板乐章的和弦可称之为浪漫派的（例14—2a），D小调四重奏（K. 421）表达的是阴郁的宿命论情调。C 小调四重奏（K. 465）第一乐章的慢引子中突出的交叉关系使此曲获得了《不协和四重奏》之称（例 14—2 b）。

例 14-2　沃尔夫冈·阿玛多伊斯·莫扎特，两首四重奏的主题

a. 四重奏 K458：柔板



b. 四重奏 K465：引子



莫扎特的室内乐作曲天才不像海顿和贝多芬那样表现在四重奏中，而是表现在五重奏中。作于 1787 年的 C 大调（K. 515）和 G 小调（K. 516）的两首五重奏堪与最后两首用同样调性的交响曲比美。另一部巨著是 A 大调单簧管五重奏（K. 581），创作时间与谐歌剧《女人心》相近，音乐意境也相仿。

莫扎特的维也纳交响曲包括《哈夫纳交响曲》(K. 385)，D大调《布拉格交响曲》(K. 504)，妩媚的C大调《林茨交响曲》(K. 425)，以及最后的、也是最伟大的三首用这一体裁写的降E大调(K. 543)、G小调(K. 550)和C大调《朱比特》(K. 551)交响曲。这三首成于1788年夏季，前后用了六个星期的时间。

钢琴与乐队的协奏曲 17首钢琴协奏曲在莫扎特的维也纳时期的作品中应占十分重要的地位。这些协奏曲都是为音乐会提供全新节目而写的，莫扎特在维也纳的盛衰大致可以用他认为需要提供的新协奏曲的多少来衡量：1782—1783年3首，其后两个演出季每季4首，1785—1786年又是3首，其后两个演出季每季只有1首，此后不再创作协奏曲，直到生命的最后一年在另一位音乐家组织的音乐会上演奏了一首新协奏曲(K. 595)。莫扎特写信告诉他父亲说，前3首维也纳协奏曲(K. 414、413、415)“是介乎太容易和太难之间，恰到好处……光彩、悦耳、自然而不呆板。这里那里都有一些行家才感到满足的段落，但这些段落写得使不太懂行的人听了也喜欢，莫明其妙地喜欢。”⑤下一首协奏曲(E大调，K. 449)原来是为一个学生写的，后来由莫扎特亲自演出，据他自称“非常成功”。接下去是3首了不起的协奏曲降B大调K. 450，D大调K. 451(用莫扎特的话来说，是两首“叫弹的人心头冒汗的协奏曲)和亲切可爱的G大调K. 453，3首都成于1784年春，前后各差一个月。1784—1785年的4首协奏曲中，有3首是同样的一流作品：F大调K. 459、D小调K. 466(莫扎特笔下最富戏剧性、最常被人演奏的两首协奏曲)，以及气势辽阔而交响性十足的C大调K. 467。1785—1786年冬写作《费加罗的婚礼》同时，又写了3首协奏曲，前两首(降E大调，K. 482和A大调K. 488)的意境比较明快，第三首(C小调K. 491)则属于他的最凄婉之笔。1786年12月的篇幅宏大的C大调协奏曲(K. 503)可以视为K. 491的欢庆胜利的姐妹篇。余下的两首协奏曲中，一首是流传颇广的D大调《加冕协奏曲》(K. 537)，因莫扎特于1790年在法兰克福利奥波德皇帝二世的加冕庆典中演出而得名。$B^{\flat}$大调K. 595是莫扎特的最后一部协奏曲，成于1791年1月5日。

协奏曲、特别是钢琴协奏曲，在莫扎特的创作中，比18世纪后半叶任何

一位作曲家的地位更高。在交响曲和四重奏领域中，海顿与莫扎特不相上下，但是莫扎特的协奏曲是无可匹敌的。甚至他的交响曲也没有协奏曲那么丰富的创意、那么广阔有力的构思、那么直觉而足智多谋地展开乐思。

NAWM 120　沃尔夫冈·阿玛多伊斯·莫扎特，A大调钢琴协奏曲，K. 488：快板乐章

乐队演奏的开始66小节包含奏鸣曲式呈示部和巴罗克协奏曲的全奏主题反复(ritornello)的因素：有交响曲呈示部的主题多样性和管弦乐色彩，特别是在只有管乐合奏的优美段落中；但和巴罗克的全奏主题反复一样只用一个调，反复段内部有一个过渡性全奏(第18—30小节)，在整个乐章中以不同调重现，就像巴罗克协奏曲的全奏那样。保留全奏主题反复的做法在另一方面也大大影响了奏鸣曲式：呈示部不是一个而是两个，一个乐队呈示、一个独奏与乐队呈示。(类似的做法见于巴赫的键盘协奏曲〔本书NAWM 119〕中)。乐队的开始段和交响曲快板乐章一样引出三组主题，第一组建立在优雅、对称的8小节旋律上。上文提到的过渡性全奏是过门，通到一个婉转而如泣似诉的第二主题(第30小节)。一段激动的结尾全奏(第46小节)也将在这一乐章中两次重复，作为第二个全奏主题反复的因素。这一乐队呈示部从头至尾用主调。如今钢琴家开始陈述第一主题，有纤巧的装饰音，乐队小心翼翼地伴奏着。第18小节的过渡性全奏插了进来，过门经过句开始，以钢琴声部中的转调音型结束，到达第二主题的E大调(第98小节)，第二主题如今由独奏者接过去演奏。乐队结束段的素材后来改编为钢琴所用(第114小节)，呈示部以属调重新陈述过渡性全奏结束。

这些乐思不像这类乐章中惯常的做法那样展开，而在呈示部后面接上钢琴和管乐器的新材料的对话，弦乐则起“全奏协奏部”(ripieno)的作用。这一段带来了离调，到几个不相干的调——E小调、C大调、F大调，然后，在一个20小节的属持续音上达到高潮。

过渡性全奏在再现部中又一次回复，作为过门经过句的头。当乐队达到整首协奏曲中最大的悬念——六四和弦上的延长时，重又听到

这段过渡全奏，中间被“展开”的新主题戏剧性地打断。这时便引出独奏家即兴演奏一个长长的华彩乐段。莫扎特为这首协奏曲写的华彩乐段以及其他一些手稿现在还保存着；但今天大多数演奏者都用历年来不同作曲家和演奏家写作的华彩段。乐章以结束乐队呈示部的那个全奏结束。结构可以图解如下：

乐队呈示　　　　　　　　　　　　　　独奏呈示
小节：　1　18　　　　　　　　　　　　67　82　　　　98　114
P过渡性全奏　　SK(结尾全奏)　　P过渡性全奏　　　SK
全奏主题反复A　全奏主题反复B　全奏主题反复A
调：主调　　　　　　　　　　　　　　主　调　　　　属调

展开　再现
137　143　198　213　229　244　284　297　299
过渡性全奏　新素材　p　过渡性全奏　S　K　结尾全奏　华彩段　结尾全奏
全奏主题反复A　全奏主题反复A　全奏主题反复B　全奏主题反复B
转调　主调

注：P＝主部；S＝副部；K＝结束部

莫扎特的钢琴与乐队协奏曲所代表的古典主义协奏曲保留了巴罗克协奏曲的某些结构。有快-慢-快的三乐章排列。第一乐章是略经改变的协奏-全奏主题反复形式，第一个快板乐章的曲式曾经被说成包含“三个主要乐段，由独奏家表演，前后围以四个辅助乐段，由乐队演奏，作为全奏主题反复段”⑥第二乐章类似咏叹调。末乐章一般是舞曲或其他通俗性质的乐曲。

审视一个第一乐章，A大调(NAWM 120)K. 488的快板乐章，便可看出巴罗克协奏曲的全奏主题反复原则是如何渗透在奏鸣曲式之中。

这一个快板乐章的结构当然不能毫无出入地适用于其他所有的第一乐章。乐队的呈示、特别是乐队的再现不一，省略独奏的主题素材或结尾素材中的一二个因素：有些省略过渡全奏，有些削弱结尾全奏，但基本轮廓通常遵照这一格局。

莫扎特协奏曲的第二乐章像一首抒情的咏叹调。速度为行板、小广板或小快板；用主要调的下属调或属调或关系小调(后二种较为少用)；曲式多半为没有展开部的奏鸣曲结构，虽然细处可以变动极大，如《浪漫曲》K. 466中的三部曲式(ABA)较为少见；末乐章是典型的回旋曲或回旋奏鸣曲，主题性质通俗，但是处理风格才趣横溢、技艺精湛，还提供一二次

华彩炫技的机会。虽然这些协奏曲是哗众取宠之作，旨在使听众目迷神眩，但是作曲者从未失去对炫技因素的控制，乐队与独奏部分在音乐趣味上永远保持健康的平衡，莫扎特的耳朵对于取决钢琴与乐队乐器交替交织而产生的千姿百态的色彩和织体结合上万无一失。不仅如此，尽管他的协奏曲有取悦公众的实用目的，但并不妨碍他把这一体裁用作表现最深刻内心的工具。

莫扎特的歌剧 《伊多梅纽斯》以后，莫扎特不再写正歌剧，除了一部《狄托的仁慈》以外，那是为利奥波德二世加冕登基波希米亚王位而匆匆写于1791年夏季。维也纳时期的戏剧作品主要有歌唱剧《后宫诱逃》(1786)；三部意大利语歌剧《费加罗的婚礼》(1786)、《唐璜》(1787，布拉格)和《女人心》(1790)；一部德语歌剧《魔笛》(1791)。三部意大利语歌剧的台本都是洛伦佐·达·蓬特所作。

《费加罗》遵循18世纪意大利喜歌剧传统，讽刺贵族和平民的弱点：虚荣的太太、吝啬的老人、手脚笨拙脑袋机灵的仆人、尔虞我诈的丈夫和妻子、迂腐的律师和公证人、蹩脚医生和神气活现的军事指挥官，往往借用16世纪起流行于意大利的即兴演出的喜剧commedia dell'arte中的常见角色。这些喜剧角色外有一些严肃的角色，主要情节围绕严肃角色展开，严肃角色和喜剧角色相互作用，特别是在爱情纠纷中。对话用吐字快速的宣叙调，只用键盘伴奏。咏叹调性质多样，往往用舞曲节拍作为性格刻描的手段。每幕终场的上场人物都加入活泼而往往滑稽可笑的重唱。

达·蓬特为莫扎特写的台本中，有些改写自别人的台本和剧本，赋予剧中人物以更大的深度、深化不同社会阶级之间的矛盾、把玩道德问题，从而提高了谐歌剧的文学水平。莫扎特的心理透视和用音乐刻划性格的天才同样把谐歌剧这一体裁提到新的严肃的高度。更不平凡的是：不仅在独唱咏叹调中有性格刻划，二重唱、三重唱和更大的重唱中特别见出性格刻划；重唱终场中现实主义与戏剧情节的不断展开，与精美而统一的音乐曲式相结合。配器、特别是管乐的应用，在人物和情景刻划中起重要作用。

《费加罗》在维也纳上演后的反应平淡，但在布拉格受到热烈的欢迎，布拉格进而邀请他创作《唐璜》，第二年在布拉格上演。《唐璜》是一部非常别致的诙谐戏剧。剧情所依据的中世纪传说自从17世纪初期以来常被用

在文学和音乐中，但是第一次被莫扎特用于歌剧。唐璜被严肃地处理成一个浪漫蒂克的英雄、反抗权威的叛逆者、嗤笑庸俗道学的极端的个人主义者、敢作敢为、至死不悔，而不是胡闹和亵渎神明的混合物。是莫扎特的音乐而不是达·蓬特的台本把这个人物提到这一显赫地位，并为后世界定了他的外貌。序曲开始几小节的恶魔性质，在墓地一场戏中和终场中雕象显灵处加上长号音响后更为强烈，特别投合19世纪浪漫主义的音乐想像力。其他人物中有几个虽然受到难以描绘的嘲弄，也必须严肃对待，例如那个喋喋不休地诉说遭唐璜遗弃的伤心女子唐娜·埃尔维拉；唐璜的男仆莱波雷洛远远不止是一个假面喜剧中的丑角仆人，他表现出高度的敏感和直觉。



维也纳圣迈克尔广场：前景为城堡剧院，莫扎特在那里演出了1780年代中期的大部分钢琴协奏曲，《费加罗的婚礼》(1786)和《女人心》(1790)也在那里上演。

NAWM 124　莫扎特，《唐璜》K. 527：第一幕第五场

这一场的三重奏把三个人物刻划得十分出色(124 a)。埃尔维拉的旋律高视阔步，怒气冲冲的大幅度跳越，加上弦乐器的激动的跑句和颤音，同唐璜的紧闭嘴唇、煞无介事而轻薄的语调、莱波雷洛的无

聊的絮叨形成强烈对比，削弱了莱波雷洛企图医治弃妇破碎心灵的努力。

接下去是莱波雷洛的著名的"清单"咏叹调(124 b)，他历数唐璜在各国的勋绩以及吸引他的各种女色，显示出莫扎特的喜剧艺术的又一方面——严肃性。听众被详细的性格刻划、绘声绘色的歌词、层次细腻的和声和配器所镇住，不得不严肃地接受歌剧中最有趣的这一首咏叹调。这首咏叹调分两个不相关的部分，$\frac{4}{4}$ 拍子的快板和小步舞曲节拍节奏的 andante con moto。第一部分《这是一纸清单》是清点数目，乐队演奏顿音，成为计数机。小步舞曲继续描绘一个个上钩女性的体态个性。在"他赞美金发女郎的娴雅"这一句歌词上，我们听到一个宫廷小步舞曲的曲调；在"黑发女郎的忠贞"上，先是短短的休止，然后听到几小节感人的交响乐，听到第一幕开始莱波雷洛自夸忠心耿耿处的回忆；"赞美白发女郎的甜美"呼出小步舞曲主题的用变化音三度的变奏；"小个子女郎"用十六分音符的连珠炮似的说话加上高音管乐器八度重复来描写。莱波雷洛正要说：唐璜对初涉情场的天真的"新手"的倾心之前，出现一个降六度上的虚伪终止，接着莱波雷洛庄严地用宣叙调唱出歌词。这一短短的插部也有曲式功能，导致开场音乐回复前的终止性段落。这些只是作曲家不吝笔墨、细致处理喜剧中的每一项细节的许多表现之一。

《女人心》是最佳意大利传统的谐歌剧，台本写得才气焕发，莫扎特的音乐更为之锦上添花，含有这位作曲家笔下最悦耳动人的篇章。人们喜欢用自传、浪漫蒂克的讽刺、新弗洛伊德的心理分析、乃至偷偷支持革命的情操等无奇不有的东西来解释莫扎特的作品，连这部晶莹光辉的歌剧也不例外，其实这类无聊的解释纯属多余。

《后宫诱逃》的情节是历险得救的浪漫的喜剧故事，背景按 18 世纪流行的做法放在东方；这个题材在莫扎特之前已有拉莫、格鲁克、海顿以及许多二流作曲家写过。莫扎特写成这部作品后，一举把德国歌唱剧提高到伟大艺术的境界，而丝毫无损其传统特点。

《魔笛》则不然。虽然表面上是歌唱剧，不用宣叙调而用道白，有些人

物和场景像通俗喜剧，但剧情充满象征性涵义、音乐如此深刻丰富，人们不得不把它奉为第一部也是最伟大的一部近代德国歌剧。音乐中不少庄重肃穆的意境可能一半由于莫扎特把歌剧的情节同共济会的教义和仪典相联系；参加共济会一事对他意义重大，这一点从他的书信中清楚地看到，特别从他在1785年为共济会的庆典写的乐曲(K. 468、471、477、483、484)以及1791年写的一首康塔塔(K. 623)，也是他的最后一首完成的作品中清楚看出。《魔笛》给人的印象是莫扎特希望把18世纪各种音乐思想的线条——意大利声乐之丰茂；德国歌唱剧的民间幽默；独唱咏叹调；被赋以新的音乐内涵的诙谐重唱；适用于德语歌词的新的有伴奏宣叙调；庄严的合唱场景；甚至(在第二幕两个祭司的二重唱中)恢复巴罗克的众赞歌前奏曲的技巧，加上对位式伴奏——编织成新的图案。

《安魂曲》是莫扎特的最后一部未完成的遗作，其中有更显著的巴罗克因素。《慈悲经》的双重赋格采用一个巴赫和亨德尔都用过、海顿在四重奏Op. 20, No. 5中也用过的主题，整个乐章是断然无疑的亨德尔风味；《末日经》和《令人战栗的威严君王》中的戏剧性的合唱迸发则有更加浓重的亨德尔味道。但《请记得》则是纯粹的莫扎特，是一个深谙并热爱意大利音乐传统但按自己独有的尽善尽美方式加以诠释的德国作曲家的作品。

---

① 作品编号根据H. C. 罗宾斯·兰登的《约瑟夫·海顿的交响曲》和A. 范·霍博肯的《按主题分类的作品索引》。但交响曲的编号未必总是代表完成的先后。

② 海顿的弦乐四重奏按习惯的作品编号，与霍博肯目录第三组的编号对应如下：

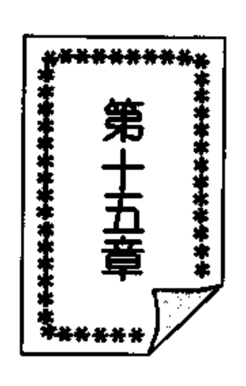
作品号	霍博肯号	作品号	霍博肯号
3	13—18	50	44—49
9	19—24	54、55	57—62
17	25—30	64	63—68
20	31—36	71、74	69—74
33	37—42	76	75—80
42	43	77	81—82
		103	83

③ 奏鸣曲的编号根据霍博肯的目录和克里斯塔·兰登的精彩的三卷本(环球版13337—39)，后者置于括号中。

④ 试将莫扎特的 K. 315 c 的开端同 J. C. 巴赫的第一键盘奏鸣曲 Op. 2(见威廉·纽曼《古典主义时代的奏鸣曲》〔1963 年恰普尔·希尔版〕第 710 页第 116 例)的开端作一比较。

⑤ 1782 年 12 月 23 日写的信，引自《莫扎特的书信和家人》，艾米莉·安德森的英译本(1986 年伦敦麦克米伦和纽约诺顿出版)。

⑥ H. C. 考奇《作曲浅谈》(1983 年纽黑文)。
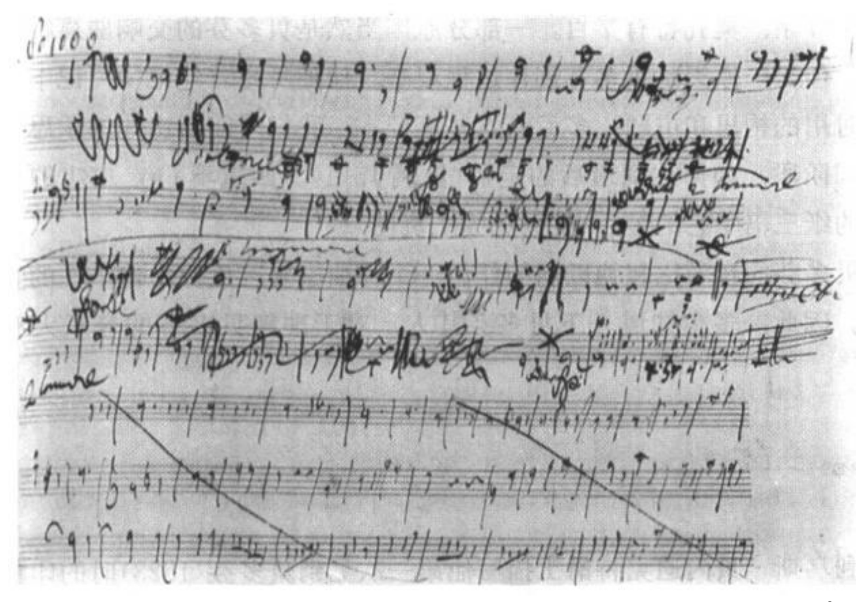


路德维希·范·贝多芬（1770—1827）

生平与音乐

1789年7月4日，巴黎民众攻打巴士底狱，放掉七个囚犯，杀死卫兵并把他们的头颅挑在枪尖上游街。不出三年，法国被宣布为共和国，民众唱着一首崭新的爱国歌曲《马赛曲》集合，抵抗侵略者。几个月后，法王路易十六被送上断头台，炮兵部队的一个无名少尉拿破仑·波拿巴开始向独裁进军。

1792年，乔治·华盛顿任美国总统；歌德在魏玛领导公爵剧院，发表光学研究的文章；海顿声誉正盛，莫扎特的尸体躺在维也纳墓地一个无名贫民的墓穴里。早在1792年11月，一个快22岁的有志青年作曲家、钢琴家路德维希·范·贝多芬，从莱因河畔的波恩跋涉五百英哩、乘驿车要走上一个星期的路程，去到维也纳。在那里衣敝囊涩，用笔记本记写一笔笔收支，其中有一笔记载他化了25个格罗申给"自己和海顿买一杯咖啡"。

海顿在1790年12月去伦敦途中在波恩停留过，肯定听到贝多芬的几首作品，劝贝多芬的主人科隆大主教送这个青年去维也纳深造。贝多芬从海顿那里学到多少东西，无人确知，但是他一直受业于海顿，直到1794年海顿离维也纳前往伦敦。同时，他也得到著名的维也纳歌唱剧作曲家约翰·申克(1753—1836)的指导。1794年后，贝多芬从约翰·格奥尔格·阿尔布雷希茨贝格(1736—1809)学习对位法一年左右，阿尔布雷希茨贝格是当时名师，也是1790年出版的一部著名作曲法论著的作者。贝多芬也跟1766年起住在维也纳的意大利歌剧作曲家安东尼奥·萨利埃里



《第五交响曲》Op. 67 第三乐章的草稿(维也纳音乐之友社藏)

(1750—1825)非正式地上过几次声乐课。贝多芬的音乐启蒙老师是他的父亲，父亲是波恩教堂的歌手，逼着儿子学习，希望他能成为第二个莫扎特。贝多芬在波恩时还跟宫廷管风琴师克里斯蒂安·戈特利布·内弗(1748—1798)学过，内弗是一个小有名声的歌唱剧和歌曲作家。1787 年贝多芬去维也纳小住时，弹琴给莫扎特听，莫扎特预言他的前程无量。

贝多芬初露峥嵘之际，历史条件十分有利，人类社会兴起强大的新势力，大大影响了他，反应在他的创作中。贝多芬和拿破仑、歌德一样是社会剧变的产儿，是整个 18 世纪酝酿郁积而爆发为法国大革命的大动荡的产物。从时间上来说，贝多芬的创作建立在古典主义时代的传统、体裁和风格上。通过外在的环境和他自己的天才，他把这一传统改造成为浪漫主义时代众特征之源。

他的作品共有交响曲 9 首、前奏曲 11 首、戏剧配乐、小提琴协奏曲 1 首、钢琴协奏曲 5 首、弦乐四重奏 16 首、钢琴三重奏 9 首以及其他室内乐、小提琴奏鸣曲 10 首、大提琴奏鸣曲 5 首、大型钢琴奏鸣曲 30 首、钢琴变奏曲多首、清唱剧 1 部、歌剧 1 部(《菲岱里奥》)、弥撒曲两首(其中一首是《D 大调庄严弥撒曲》)，还有许多咏叹调、歌曲和各式小型乐曲。作品的数量同海顿、莫扎特相比悬殊极大，例如他只有 9 首交响曲，而海

顿有100余、莫扎特有半百。一部分原因当然是贝多芬的交响曲篇幅长气魄大。但另一原因是贝多芬创作过程艰辛。他随身带着笔记簿，记下准备创作时用的构思和主题；多亏有这些笔记本，我们才能看出他的乐思发展的不同阶段，如何达到最后的定稿(见例15-1)。四重奏Op. 131的草稿用掉的纸三倍于它的最后定稿(见567页图)。

贝多芬的音乐比起他以前的任何一个作曲家来，更像是他个性的直接倾吐。因此，多少知道一下贝多芬其人，对于理解贝多芬的音乐大有帮助。

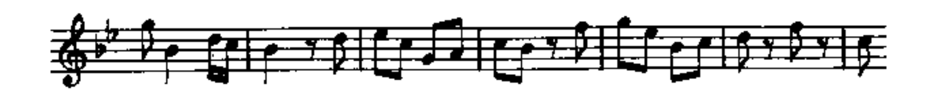
朱利乌斯·贝内迪克特爵士描写他第一次见到贝多芬(1823)时的印象
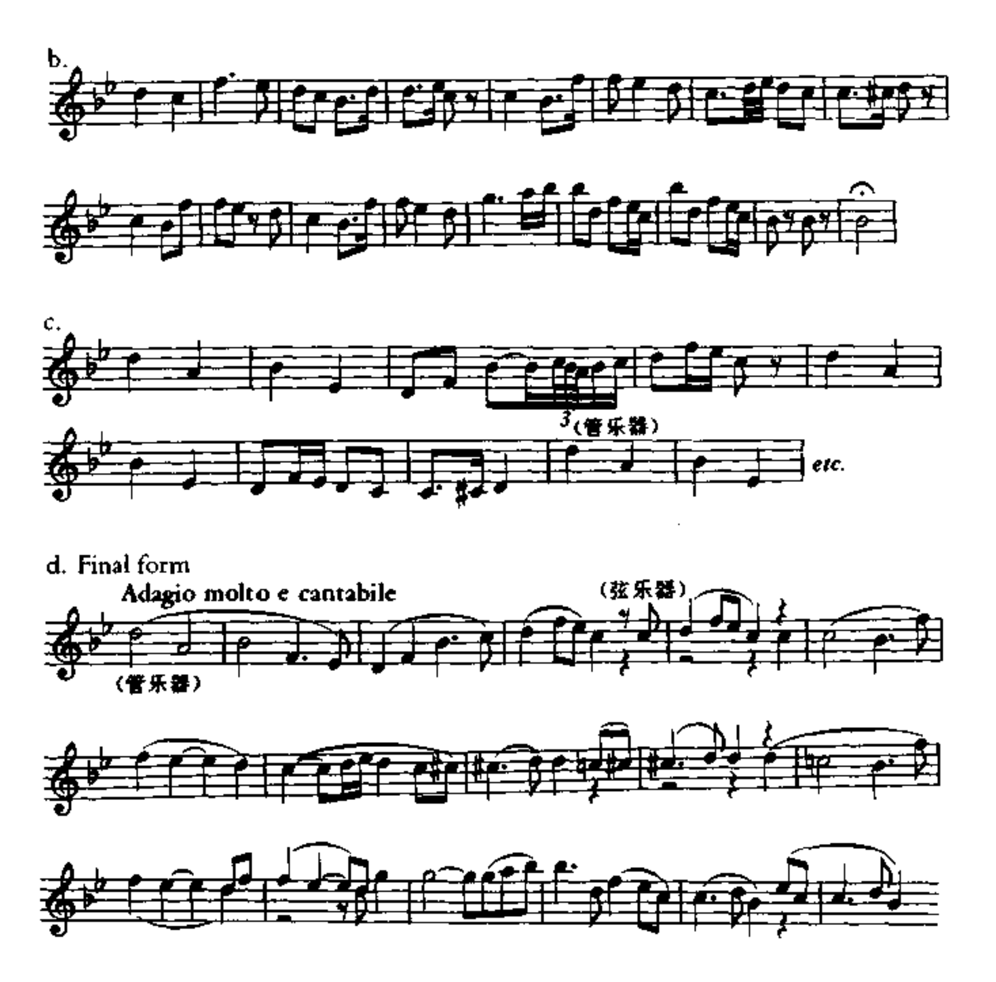
我没有记错的话，第一次见到贝多芬的那天早晨，钢琴家的父亲布拉黑特卡叫我注意一个矮小茁壮的男人，脸色通红，浓眉下一双尖锐的小眼睛，长大衣几乎拖到脚踝，走进斯坦纳与哈斯林格音乐铺子，时间大约是十二点钟。布拉黑特卡问我："你说这人是谁?"我随即惊呼："准是贝多芬!"尽管双颊绯红，衣冠不整，那双尖锐的小眼睛中的神情非画家所能描绘，是一种既崇高又忧伤的感情。

引自塞耶著《贝多芬传》(1967年普林斯顿版)

例15-1　路德维希·范·贝多芬，第九交响曲柔板乐章主题的草稿







“忧伤”可能是由于耳聋。对音乐家打击最为惨重的耳聋早在1796年已开始有症状出现，日益恶化，到1820年，终于听觉丧失殆尽。1802年秋，贝多芬写过一封信，今人称之为“海利根斯塔特遗嘱”，原为死后留给兄弟们读的；信中描述他获悉得此不治之症时的痛苦，写得凄婉动人。

> “我只好像一个被废黜的人独自生活。无法与人交际，除非迫不得已。我走近人们，就会涌起一阵燥热和恐惧，害怕别人发现我的疾痛。最近六个月便是如此过来的，住在乡下。……你说有多丢人：旁边的人听到远处笛声，而我什么也没听见；人家听到牧童在唱歌，而我又是什么也听不见。这样的遭遇都快把我逼疯了，再差一点，宁愿一死了之。只有我的艺术才使我免于走上绝路。我似乎还撇不下人世，我还没有吐尽我胸中的感受……天啊，请至少赐我一天纯净的喜悦吧，已有好久没有真正的喜悦在

我心中荡漾了……①

然而，正是这个在痛苦深渊中哭泣的人，在同一个半年中在乡下写成了热烈欢快的第二交响曲！

贝多芬有在户外创作的习惯，往往是在作漫长的散步时。他说：

> “你们会问，我的乐思是从哪里来的？我可说不准；反正是不请自来的，直接或间接地。我几乎能伸手抓住它们，在大自然怀抱里、在树林里、在漫游时、在夜阑人静时、在天方破晓时，应情应景而生，在诗人心中化成语言，在我心中则化为乐音，发响、咆哮、兴风作浪，直到最后具体化作一个个音符。②

贝多芬的“三个阶段” 人们习惯把贝多芬的作品按风格和年代分成三个阶段，这种分法通常不把他在波恩写的作品包括在内，其中有显然受莫扎特影响的乐曲，一些优美的艺术歌曲（Lieder）和钢琴变奏曲。第一阶段据说到1802年左右，这时，贝多芬正在吸收那一时代的音乐语言、寻找自己的声音。那一时期的作品有6首弦乐四重奏Op.18、前10首钢琴奏鸣曲（到Op.14）和前2首交响曲。第二阶段到1816年左右，这时在作曲上已独树一帜，作品有第三至八交响曲、歌德的戏剧《爱格蒙特》的配乐、《科里奥兰序曲》、歌剧《菲岱利奥》、G大调和$E^{\flat}$大调钢琴协奏曲、小提琴协奏曲、四重奏Op.59（《拉祖莫夫斯基四重奏》）、Op.74和95、以及直到Op.90为止的钢琴奏鸣曲。最后一个阶段中的音乐变得更加内向、反思，包括最后五首钢琴奏鸣曲、《迪阿贝利变奏曲》、《庄严弥撒曲》、第九交响曲、四重奏Op.127、130、131、132、135和弦乐四重奏《大赋格曲》（Op.133，原为Op.130的末乐章）。这种划分法很粗略，不同体裁的作品会划在不同的时间点上；但是，便于组织对贝多芬音乐的讨论。

第 一 阶 段

奏鸣曲 第一阶段的作品自然最清楚地显示出贝多芬对古典主义传统的依赖。在维也纳发表的前三首钢琴奏鸣曲（Op. 2，1796）包含一些令人联想起海顿的段落（这些奏鸣曲就是献给海顿的），例如第一奏鸣曲的柔板乐章在主题和处理上便是如此。但是，这些奏鸣曲都有四个乐章，而不是

古典主义奏鸣曲常用的三乐章。而且第二、第三奏鸣曲中的小步舞曲被换成动力型的诺谑曲，这一做法，贝多芬相当一贯地用在后期作品里。第一奏鸣曲选用F小调无疑是得到他奉为典范的C. P. E. 巴赫的F小调奏鸣曲的启发，但是这个调性在古典主义时代并不常见，贝多芬头三个奏鸣曲中大量采用的小调和大胆的转调也是极有个性的特点；例如在第二奏鸣曲中，第一乐章的第二主题开始在属小调E中，立即在一个上升的低声部线条上面转入G大调、$B^{\flat}$大调，抵达高潮性的减七和弦，然后落户在呈示部结尾的E大调这一“正规”调中。

1797年发表的$E^{\flat}$大调奏鸣曲(Op. 7)的广板乐章的主题有此时无声胜有声的休止，第三乐章有一个短小的神秘的三声中部，尤足以代表贝多芬的特点。C小调Op. 10, No. 1(1798)是第二年发表的《悲怆奏鸣曲》Op. 13的姐妹作。二曲都是三乐章，首尾两章都具有与C小调有关的急风暴雨式的热烈性质，不仅贝多芬，海顿(尤其在交响曲中)和莫扎特的作品中都把C小调作这种解释。二曲都有一个宁静、深沉而织体浓密的降A调慢乐章。Op. 10, No. 1的柔板乐章有一个典型的回顾性质的尾声。在《悲怆》中，第一乐章Grave引子的两次反复，末乐章主题同第一乐章中的一个主题的明显相似，预示了贝多芬晚期作品中的某些曲式创新的萌芽。这些早期作品中有些和声特点、八度的频繁使用和钢琴写作的厚实丰满的织体，可能受穆齐奥·克列门蒂(1752—1832)的钢琴奏鸣曲的启示。这里还可能受波希米亚出生的扬·拉迪斯拉夫·杜塞克(1760—1812)的钢琴奏鸣曲的影响。
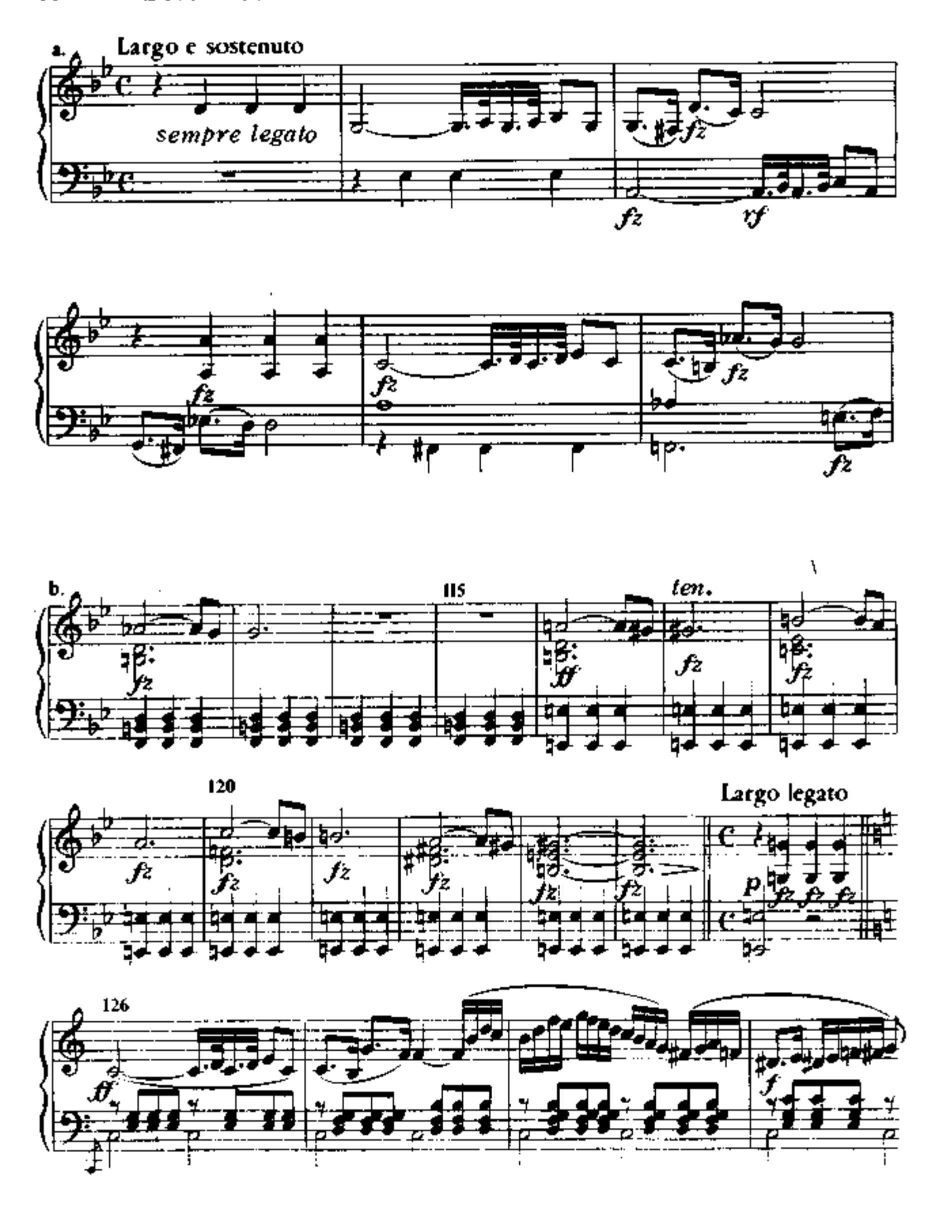
克列门蒂和杜塞克的音乐优美而别具一格，值得好好研究；这里暂时岔开去提一提，不过是为了叫人注意影响贝多芬的一些特点。举克列门蒂的G小调Op. 34, No. 2(1795)的第一乐章为例：

NAWM 109 穆齐奥·克列门蒂，G小调奏鸣曲，Op. 34, No. 2：
Largo e sostenuto—Allegro con fuoco

整个乐章用材极其简练，全部主题材料都纳入缓慢的引子。但具有辽阔、近似交响乐的气势，各个因素都经过戏剧性渲染。古典主义形式注入了浪漫主义的内容，通过不墨守陈规的转调、大胆的和弦和

突兀的力度、织体和情绪变化。例如，Largo e sostenuto 引子开始时是一首怪诞的赋格曲：主题的应答在下方大七度上，主题下行的完全五度变成减五度，下一次进入时变成大六度(例 15-2 a)

例 15-2 穆齐奥·克列门蒂,奏鸣曲 Op. 34 No. 2



Allegro con fuoco 以类似的赋格段开始，略经改变的主题如今伴有一个对题，第二、第三次进入压缩成为一次性进入。和贝多芬以
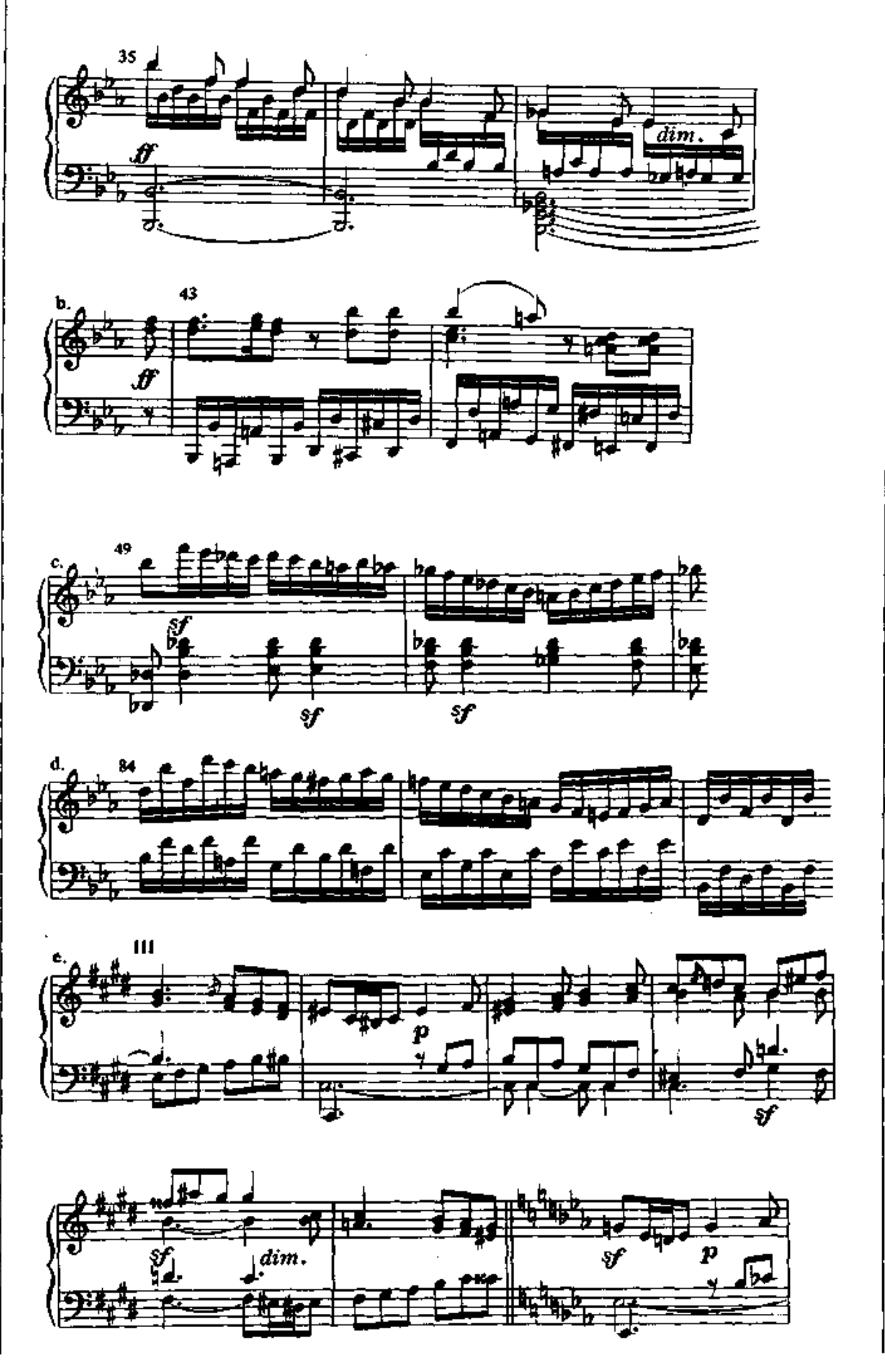
后的赋格曲一样，这一个突然以 *ff* 爆发，转入纯粹是主调音乐的写作。展开部中，在转到最远的关系调E大调之后，广板返回到C大调(见例15-2b)。主题如今脱下了赋格曲的装束，穿上比较俗套的歌剧式主调音乐。这个乐章先现了19世纪的一些手法，在呈示部的最后部分徘徊于B♭大调和B♭小调之间，第二主题群用大调、结尾段用小调。展开部中广板的C大调回来后也立即继以C小调。显而易见，贝多芬在克列门蒂身上找到共鸣而有时会感动得模仿他。

扬·杜塞克的E♭大调《大奏鸣曲》、又名《告别奏鸣曲》Op. 44，发表于1800年，可能曾影响10年后贝多芬用同一个调写作的《告别》奏鸣曲；可是，窥见其中钢琴奏鸣曲写作的趋向也许更为重要，这是在贝多芬写作Op. 22的前后。

NAWM 110　扬·拉迪斯拉夫·杜塞克，降E大调奏鸣曲《告别》(发表于1800年)：Grave—Allegro moderato
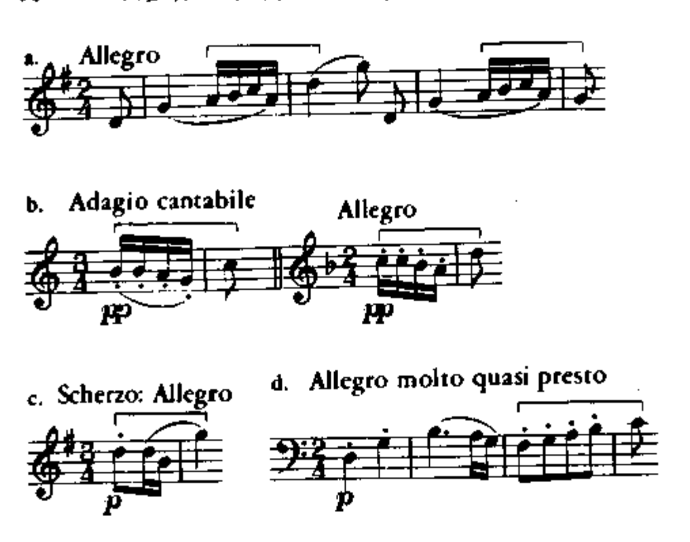
这首作品献给克列门蒂，杜塞克向克列门蒂学习了一些钢琴化的织体，在这首乐曲中用来十分精彩。例15-3中有几种情况：(a)分解和弦音型中延留、加强几个音，从而产生新的旋律线，这个方法只有在新型钢琴上才做得出来，其他键盘乐器则不能；(b)左手弹分解八度，而右手负责和弦与旋律；(c)在左手和弦的烘托下，右手弹奏充满倚音的音型；(d)在阿尔贝蒂低音的烘托下弹奏类似的音型。杜塞克在和声技巧方面也迈开大步向前走，如结合使用持续音、复留音和单、复倚音，调色板之浓艳，不亚于浪漫派的想象力。主要主题在展开部开始时陈述三次，依次采用E大调、F♯大调和A♭小调的属持续音(例15-3e为这一经过句的中间部分)。第115小节第一拍上的和弦通过结合使用一个双重延留音和倚音，然后作为双重助音解决而达到紧张的顶点。杜塞克也显露出对大小调二元性的偏爱。慢引子在E♭小调的主要素材上吟哦，为E♭大调作铺垫。在展开部中，E♭大调确立未久，第117小节又进来了E♭小调(例15-3e)；再现部中，用一个E♭小调的经过句作为第一、第二主题段之间的过渡。

例 15-3　扬·拉迪斯拉夫·杜塞克,奏鸣曲 Op.44,适中的快板



室内乐 贝多芬的钢琴写作也许得益于克列门蒂和杜塞克的某些风格特点，他利用对位发展动机和活跃织体的本领无疑建立在海顿的榜样上。Op. 18 的一些四重奏(作于 1798—1800 年间)足以证明此说；虽然，它们绝非单纯的模仿，在主题的性质、乐句经常出人意外的转折、不因循旧俗的转调和一些曲式结构的微妙之处上，贝多芬的个性赫然可见。G 大调四重奏(No. 2)的柔板乐章是用 C 大调的 ABA 三部结构；其中间段是 F 大调的快板，全部是柔板结束处终止式中的一个小小动机的展开；而且这个动机同其他三个乐章的开始主题中的几个明显的动机有关(见例 15-4)。

例 15-4 贝多芬，G 大调四重奏 Op. 18 No. 2 中相互有关的动机



第一阶段中的其他室内乐作品有：3 首钢琴三重奏 Op. 1；3 首小提琴奏鸣曲 Op. 12；2 首大提琴奏鸣曲 Op. 5；弦乐与管乐的 E 大调七重奏 Op. 20。七重奏在 1800 年的一场音乐会上首演后顿时流行，竟因之而使贝多芬讨厌这首作品。

第一交响曲 作于 1799 年，首次演出于 1800 年 4 月，同一场音乐会上还演奏了莫扎特的一首交响曲、选自海顿《创世纪》的一首咏叹调和一首二重唱、贝多芬的一首钢琴协奏曲和那首七重奏、还有贝多芬在钢琴上的即兴演奏。第一交响曲是贝多芬九首交响曲最古典的一首。乐曲的气质和许多技巧特征源自海顿，四个乐章曲式之规范化，简直可以用在教科书中

作范例。贝多芬的独创性不是表现在大的曲式轮廓上，而是表现在细节的处理、对木管乐器的空前重视、第三乐章——标为小步舞曲实乃谐谑曲的性质上、特别是表现在其他乐章的长而重要的尾声上。不时出现的 Cresc.（P ＜）渐强 标记，不过是说明贝多芬多么注意力度层次的一个例子，力度层次后来成为贝多芬风格的一个必不可少的要素。

这首交响曲第一乐章的柔板引子特别值得注意。交响曲用的是 C 大调，但是引子以 F 调开始、第四小节转入 G 调，接下去的八小节避用具定性功能的 C 调终止式，直到快板乐章的第一个和弦方才出现 C 调；这样，贝多芬从两个对立面：下属调和属调，汇合到主调。末乐章的短小引子是仿海顿的玩笑：主题的引入，借用托维的话来说，是通过"泄露秘密"似的过程。

第二交响曲　D 大调第二交响曲（作于 1802 年）把我们带到贝多芬的第二阶段的边缘。用长长的柔板引入第一乐章，宣告这部作品的篇幅为交响乐中前所未见。这个引子可粗粗分为三部分：(a)8 小节用 D 大调；(b)16 小节转调，先转入 B，后逐渐回到 D 的属调；(c)10 小节的属调准备，结束在快板乐章开始的主调上。第一乐章有一个长长的尾声，包含主要素材的新而广的展开。交响曲的其余部分也都是相应地长而大，大量主题素材结合在一起，而形式匀称、尽善尽美。小广板特别精美，有层出不穷的主题、有丰美如歌的风格。谐谑曲和末乐章同第一乐章一样，活力充沛、热情似火。末乐章用扩大的奏鸣曲式写作，因第一主题反复次数多——一次在展开部开始处、一次在尾声开始处——而有回旋曲的意味。尾声则相当于展开部两倍的长度，并用上一个新主题。
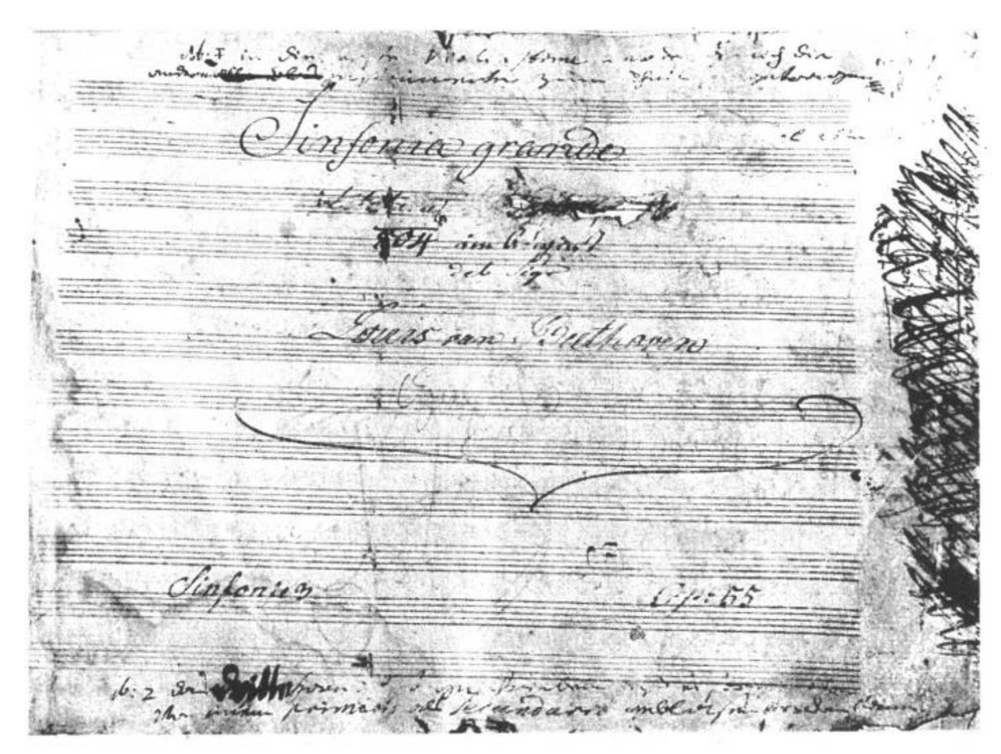
第　二　阶　段

贝多芬来到维也纳后不出 12 年，已被全欧洲誉为当时最优秀钢琴家和钢琴音乐作曲家、与海顿、莫扎特齐名的交响乐作曲家。他的创新未被忽视，有时甚至被斥为怪癖。一位作曲家朋友埋怨他"不断地从一个动机大胆转入另一动机，不照顾乐思应逐渐展开的有机联系。这类缺点往往削弱了他的最伟大杰作，究其原因，实在是乐思太多了……求独特求创新成

为他作曲的最大目标。"这些话出自钢琴家、作曲家扬·瓦茨拉夫·托玛谢克(1774—1850)之口，他是比贝多芬年纪略小的同时代人，1795年在布拉格听过贝多芬即兴演奏；但足以代表后来的许多评论。托玛谢克的意见说明，即使是贝多芬早期作品中的某些思想，我们今天已视为正常，因为已成为我们常用音乐语言的一部分，但在18世纪90年代的有头脑的音乐家看来，也是很成问题的，他们心目中的理想作曲家是海顿与莫扎特。海顿对贝多芬的种种创新也不太热心，提到以前曾经受业于他的这个粗卤青年学生时，也会戏称他为"蒙古大汉"。

贝多芬可能刻意培养怪癖的谈吐举止，作为社交资本。他受到维也纳高层贵族的友好接待，也有慷慨热心的赞助者，但是和他们的关系不同于海顿、莫扎特和赞助人的关系：海顿大半辈子穿佣人的制服，莫扎特曾经被大主教的秘书撵出门外。贝多芬则从不在亲王面前卑躬屈膝地邀宠，相反对他们高傲而独立不羁，偶尔粗鲁无礼，他们反倒高兴地提供经济上的资助。贝多芬曾经说过："同贵族相处没有什么不好，但必须知道如何给他们深刻印象"。他向出版商讨起价来很凶，偶尔也会很精明地谈生意。总而言之，他能够临死留下一份过得去的产业，更重要的是，他一生从不需要奉命创作，难得要赶日期交稿。他说，他有条件"反复推敲"、修改润饰，直到自己满意为止。这是因为他创作纯粹是为了自己，或者说为理想中的全世界的听众，而不是为了某一个赞助人或某一项具体的用途，他的音乐因此而具有强烈的个性、直接表现他自己、表现他所理解的历史时代。

《英雄交响曲》 $E^{\flat}$大调第三交响曲作于1803年，是贝多芬第二阶段的最重要作品之一，标题为《英雄》。有事实证明贝多芬原来打算把这首交响曲献给拿破仑，他钦佩拿破仑，认为他是一位英雄，领导人类进入自由、平等、博爱的新纪元。但是指挥费迪南·里斯讲了这么个故事，当贝多芬听说拿破仑称帝(1804年5月)，发现自己崇拜的对象不过是又一个野心家、又一个暴君时，愤怒地撕掉写着题辞的扉页。这个故事可能有夸张之处，但是幸存的贝多芬的亲笔手稿上原来写的 Sinfonia grande/intitolata Bonaparte(题为《波拿巴》的大交响曲)，被贝多芬改成Geschrieben auf Bonaparte(以波拿巴为题材而作)。但是在1804年8月26日写给出版商布赖特考夫黑特尔公司的信上写道"这首交响曲的标题其实



贝多芬《英雄交响曲》自留稿封面上的手迹："Sinfonia grande/intitolata Bonaparte"(意即：题为《波拿巴》的大交响曲)。最后一字被擦掉。接下去是日期："1804 im August/del Sign/Louis van Beethoven"(1804年8月，路易·范·贝多芬)。贝多芬用铅笔改的"Geschrieben auf Bonaparte"(以波拿巴为题材而作)的字样已看不见。(维也纳音乐之友协会藏)。

是《波拿巴》……"③ 1806年第一次出版时就有"《英雄交响曲》：为纪念一位伟人而作"的标题。不论贝多芬对波拿巴有过什么反感，但后来似乎有所缓和，他在1809年维也纳的一场本该有拿破仑出席聆听的音乐会上指挥演出了这首交响曲，1810年，贝多芬还考虑把C大调弥撒曲(Op. 86)题献给拿破仑。

第三交响曲果然不负其名，巍然屹立，是音乐中英雄伟业理想的不朽表现。它是一部革命的作品，长度和复杂度为前所未有，当时初听觉得难以理解。在两个序奏和弦之后，它以一个简单得难以设想的、建立在降E大调三和弦上的主题开始，但是又忽然出现一个意想不到的升C，在整个乐章进程中带来了没完没了的变奏和展开。除了常用的第二主题和结尾主题外，还有许多过渡性动机，在整个乐章中十分醒目。但是和贝多芬的其
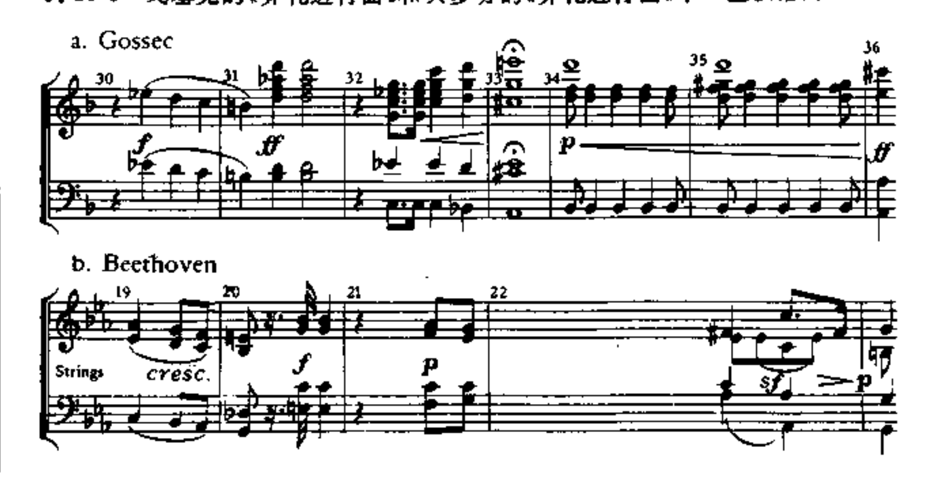
他作品一样，这一乐章中最引人注目的，既不是曲式格局也不是丰盛的乐思，而是所有的素材不断向前推进，从一个主题化出另一主题，充满活力稳步上涨，抵达一个又一个高潮，以非此不可的锐势推向结束。正主题被处理得像戏剧人物，受尽反对和镇压，挣扎不已，最后得到胜利。

一个C小调的葬礼进行曲(NAWM 118)取代了常用的慢乐章，有一个C大调的对比段，悲壮宏伟，激情迸发。第三交响曲的末乐章是一组变奏，有时相当自由，含有赋格式展开的插部和尾声。

NAWM 117 弗朗索阿·约瑟夫·戈塞克《葬礼进行曲》
NAWM 118 路德维希·范·贝多芬，降E大调第三交响曲《英雄》，《葬礼进行曲》

葬礼进行曲比其他乐章更紧密地与法国、与共和政体的试验联系在一起。戈塞克的《葬礼进行曲》和贝多芬的进行曲的某些共同特点，让人看到贝多芬对这一体裁的种种惯例的依赖：附点节奏，加弱音器的鼓点滚奏(贝多芬用低音弦乐器加以模仿)，泣不成声的旋律，主要的进行曲用小调、三声中部用大调，小调段落中半音级的旋律进行、同度效果(戈塞克的第26、28、30小节；贝多芬的第65、101小节)，以及木管乐器的重要地位。交响曲这一乐章有一个细节仿佛在回忆戈塞克的进行曲。

例15-5 戈塞克的《葬礼进行曲》和贝多芬的《葬礼进行曲》中一些段落的比较



贝多芬进行曲中的大调中段或三声中部似乎受到另一个法国源泉的启示，即歌颂共和思想和英雄的赞美诗和大合唱，如伊格纳兹·普莱耶尔的《自由颂》(1791)或戈塞克的《在吉伦特派的庇护下》。贝多芬的欢腾的旋律甚至用了阴性终止(第71、73等小节)，由于法语结尾音“e”不发声，法国诗歌配乐中阴性终止很是常见。贝多芬心中可能想到拿破仑，但是葬礼进行曲是针对英雄主义、自我牺牲和哀悼的笼统主题的。

《菲岱利奥》 歌剧《菲岱利奥》成于第三交响曲同时，性质也相仿。作为剧情中心的救人的题材在18、19世纪之交十分流行。歌剧台本借用法国大革命时期的同一题材的歌剧。但贝多芬的音乐改造了这一因循守旧的素材，把主要人物莱奥诺拉(歌剧原先以她的名字命名)写成一个具有无比崇高的勇气和自我牺牲精神的角色，写成一个理想化的人物。歌剧的最后一部分实际上全部是歌颂莱奥诺拉的英雄气概和大革命的伟大的人道主义理想。这部歌剧给贝多芬的麻烦比其他任何一部作品更多。原来的三幕本在1805年11月法国军队刚开进维也纳后首演；翌年3月改编压缩成两幕本重新上演，但立即撤销停演。最后，1814年再经大改动后的第三稿上演，取得成功。在整个修改过程中，贝多芬写了不下4首不同的序曲。第一首从来没有用过，1805年歌剧上演时便换用今天称之为《莱奥诺拉第二》的序曲，1806年重新上演时又被《莱奥诺拉第三》所取代，1814年歌剧的最后一稿演出时，他又写了一首，即今天的《菲岱利奥序曲》(今天音乐会上最常听到的是《莱奥诺拉第三》)。

非但序曲不断重写，歌剧中几乎没有不经过重写的东西。例如第二幕开始处的宣叙调和咏叹调的引子至少修改了18次，贝多芬方才觉得满意。困难不仅在于器乐中有必须克服的一些问题，加上台本，这些问题更形复杂。贝多芬能写很好的声乐曲，但是他的思想通常在宏观的高层次上运行，而歌剧台本通常拘泥于个人在具体情景下的小动作。因此，在《菲岱利奥》中类似喜歌剧或歌唱剧的地方，贝多芬写来很不自在；只有在歌词表现壮烈的情感和普世性的思想时，他才说话自然而有感染力。他没有再写第二部歌剧，主要因为找不到合适的台本。

拉祖莫夫斯基四重奏 Op. 59的3首四重奏是题献给业余音乐家拉祖莫夫斯基伯爵的，伯爵是俄罗斯驻维也纳大使，在一个据称为欧洲最优秀的四重奏团里拉第二小提琴。作为向伯爵表示敬意，贝多芬引用了一条俄罗斯旋律，作为第一首四重奏末乐章的正主题，又用了一条在第二首四重奏的第三乐章中。作于1806年夏季和秋季的四重奏Op. 59，在贝多芬创作中的地位相当于海顿的Op. 17和Op. 20在海顿创作中的地位：都是最早体现作曲家用这一媒体时的典型的表现方式。这些四重奏的风格如此新颖，音乐家们一下子接受不了。当拉祖莫夫斯基伯爵的演奏员第一次视奏F调四重奏(这一组四重奏中的第一首)时，他们果真以为贝多芬在同他们开玩笑。克列门蒂报导自己对贝多芬说的话："你总不致于认为这些作品是音乐吧"，贝多芬怀着非凡的自我克制回答道："它们不是为你，是为后世而写的"。F大调四重奏的小快板乐章特别招人攻击为"疯疯癫癫的音乐"。过了好久，音乐家和听众方才悟出贝多芬的创新的合理性，是乐思的性质迫使他修改传统的语言和形式。

在Op. 59的四重奏和《英雄交响曲》中，奏鸣曲式被大大地扩展；主题层出不穷，展开部又长又复杂，尾声的长度、规模和重要性使它呈具第二个展开部的规模。随着扩展，贝多芬有意隐去乐章不同部分之间的原来很清楚的分界线：再现部经过伪装和变化，新主题不知不觉地从前面的素材中衍生出来，音乐思维的进展具有动力推进性质，即使说不上嘲弄，至少也是玩弄古典主义时代的整齐对称的格局。这些发展贯串在整个第二阶段中，但在四重奏和钢琴奏鸣曲中比一些不那么亲切的交响曲和序曲中，改变更加彻底。Op，74(1809)和Op. 95(1810)两首四重奏显示出贝多芬已踏上离经叛道之途，而这些离经叛道的做法将成为第三阶段的最后几首四重奏的标志。

贝多芬第二阶段的其他室内乐作品中必须一提的有：小提琴奏鸣曲Op. 47(《克罗采奏鸣曲》)和Op. 96、$B^{\flat}$大调三重奏Op. 97。两首大提琴和钢琴奏鸣曲Op. 102虽然作于1815年，但在风格上属于第三阶段。

第四至第八交响曲 第四、第五和第六交响曲都作于1806和1808年间一个特别多产的时期。贝多芬似乎是同时写作第四和第五两首交响曲的，第五的第一、第二两个乐章在第四交响曲完成以前已经写就。这两部

作品形成对比，仿佛贝多芬要想同时表达感情的对立两极。快乐和幽默是第四交响曲的特征，第五交响曲则素来被理解为贝多芬用音乐表决心："我要同命运抗争，决不被它征服"。求胜的搏斗在这首交响曲中以小调转大调为象征。第一乐章由一个四音动机所主宰，这一动机在开始几个小节中神气活现地宣布，在其他三个乐章中以不同面貌反复出现。小调到大调的过渡发生在一段灵气风发的经过句中，这段经过句毫不停顿地从谐谑曲进入末乐章，末乐章中整个乐队加上长号在C大调和弦上进入，效果震撼人心。据说这是管弦乐队中第一次采用长号，虽然格鲁克和莫扎特都已经在歌剧中用过。除了长号和正常的弦乐、木管、铜管、定音鼓外，第五交响曲的末乐章还用了短笛和低音大管。

第六(《田园》)交响曲是紧接在第五交响曲后面创作的，和第五在1808年12月同一场音乐会上首次演奏。五个乐章各有一个描绘性标题，表示乡间生活的一个场景。贝多芬把描绘性的标题纳入古典主义的交响曲形式，不过在谐谑曲(《农民欢庆》)后增加了一个乐章(《暴风雨》)，用以引入末乐章(《暴风雨后的感恩》)。行板乐章(《小溪边》)的尾声中，长笛、双簧管和单簧管和谐地联合模仿鸟鸣——夜莺、鹌鹑、当然还有布谷鸟。整个标题性内容服从整个交响曲的辽阔而悠闲的形式，作曲家本人劝诫人们别把描绘当真，他称这些描绘为"绘情多于绘景"。《田园交响曲》是18世纪、19世纪初以来千百首旨在描绘自然景色或凝神观照这些景色时的心情(如维瓦尔迪的《四季》)的乐曲之一，它那持久不衰的魅力并不在于其风景描绘之精确，而是说明贝多芬如何捕捉大自然爱好者的感情、把它写成不朽的音乐。

第七、第八交响曲都成于1812年。第七交响曲和第二、第四一样，以含有远关系转调的长长的慢速度引子开始，导入通篇贯穿着 ♪.♬♪ 节奏型的快板乐章。第二乐章用平行小调A，初演时掌声之大迫使重复演奏这一章。第三乐章用比较远关系的F大调，是一首谐谑曲，虽未如此标明。三声中部(D大调)反复一次，从而把乐章扩大成ABABA的五部曲式，这是很不一般的。末乐章是一首大型的加尾声的奏鸣曲快板乐章，"写酒神狂怒的胜利，无人能望其项背"。④ 同第七的宏大篇幅相比，第八交响曲显得像小品，要不是第一乐章有一个长尾声、末乐章有一个更长的尾声，真像是一首小品。这是九首交响曲中最变动不居的一首，但有深邃
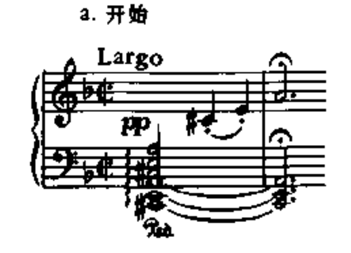
的幽默和极其浓缩的曲式。第二乐章是矫健的小快板，作为补偿，故意把第三乐章写成拟古式的小步舞曲，而不用贝多芬常用的谐谑曲。

贝多芬的管弦乐序曲在风格上与交响曲有关，通常采用交响曲第一乐章的曲式。上文已经提到过《莱奥诺拉序曲》，其他的重要序曲有《科里奥兰》(1807)，受1802年以后偶尔在维也纳上演的H. J. 冯·科林的同名悲剧的启发而作；尚有《爱格蒙特》序曲，为1810年歌德的戏剧演出而作，同时还写了一些歌曲和戏剧配乐。

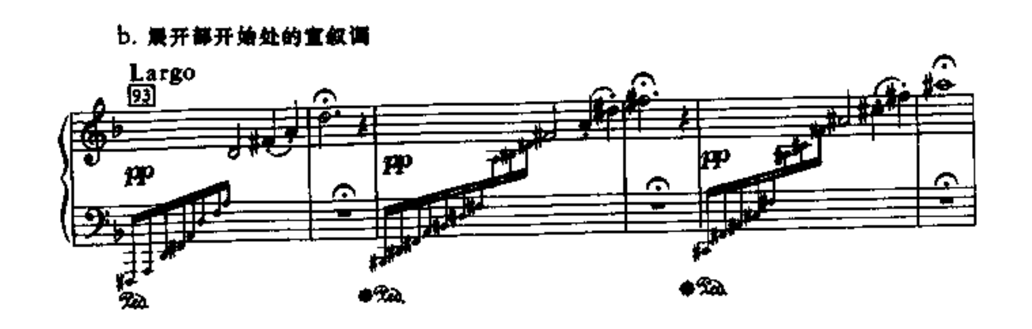
奏鸣曲和协奏曲　第二阶段的钢琴奏鸣曲的风格和曲式甚为广泛。最早的奏鸣曲作于1802年，有含葬礼进行曲 A$^{\flat}$ 调奏鸣曲 Op. 26，和Op. 27的两首奏鸣曲，这两首都标有quasi una fantasia的记号，第二首通常称为《月光奏鸣曲》。D小调奏鸣曲 Op. 31，No. 2的第一乐章有一个广板的序奏乐句，在展开部和再现部开始处一再重现，每次重现时曲式更加扩展，同前后的音乐有新的连接；最后一次重现导致一段富有表情的器乐宣叙调，属于贝多芬在几首晚期作品中用来效果极好的那种宣叙调（见例15-6）。这首奏鸣曲的末乐章是激动人心的moto perpetuo

例 15-6　贝多芬，钢琴奏鸣曲 Op. 31 No. 2
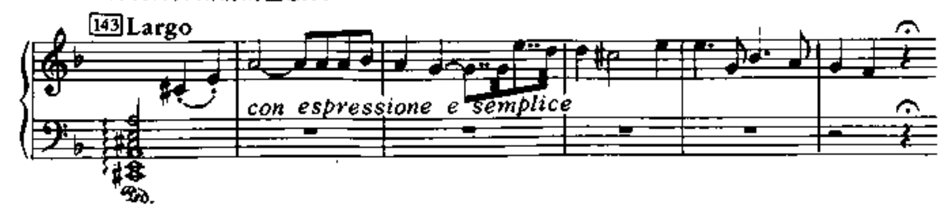
a. 开始



b. 展开部开始处的宣叙调



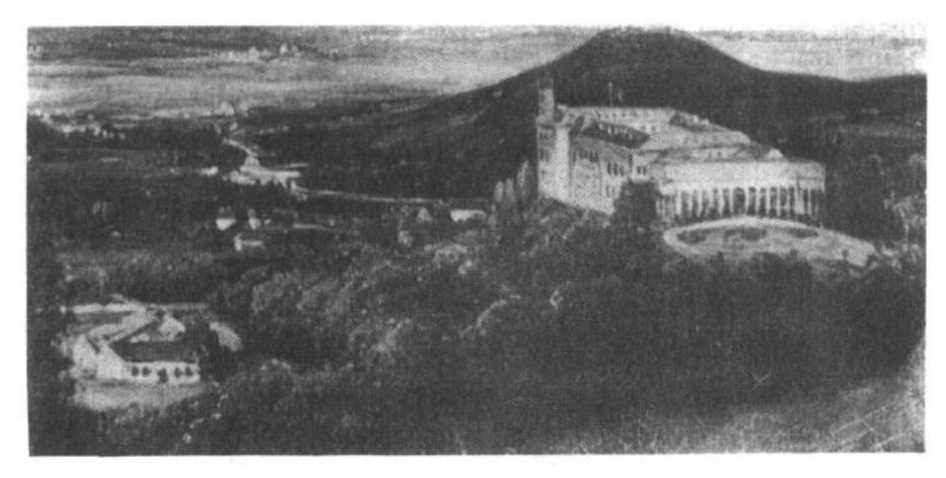
c. 再现部开始前的宣叙调



(无穷动)，用回旋奏鸣曲式写作。

第二阶段的奏鸣曲中杰出者有C大调Op. 53(又称《华尔斯坦奏鸣曲》)，因赞助人命名，这首奏鸣曲便是题赠给他的)和F小调Op. 57，通常称作《热情奏鸣曲》。两首都作于1804年，都足以表明古典奏鸣曲到了贝多芬手上的遭遇。两首奏鸣曲都有快—慢—快顺序的三乐章，都用奏鸣曲式、回旋曲或变奏曲的模式，但是每一种曲式结构都向各方面扩展，以容纳高度紧张而凝练的主题的自然展开和完成。

写了《华尔斯坦》和《热情》以后，贝多芬有5年不写奏鸣曲。1809年写了F#大调奏鸣曲Op. 78和类似标题性的奏鸣曲Op. 81 a，前者曾被作曲家称为自己最心爱的一首奏鸣曲。后者是因有感于他的一个赞助人鲁道尔夫大公爵离开和返回维也纳而作，三个乐章分别题为《告别》、《远游》、《归家》。奏鸣曲Op. 90(1814)只有两个乐章：一个是简练的奏鸣曲



特罗波附近的格拉茨城堡，贝多芬作为利赫诺夫斯基亲王的客人常去那里。亲王的埃拉尔德钢琴至今犹保存在其中一个房间里。(图为取自腓特烈·阿默林画作的一个细部。)

式的快板E小调，一个是用回旋奏鸣曲式的悠闲的长长的E大调行板，含有贝多芬笔下最优美的抒情篇章。

贝多芬是钢琴家，当然为自己的音乐会演出写协奏曲。前三首协奏曲(C调第一、降B调第二、和C小调第三)作于初到维也纳的几年。最大型的协奏曲式的作品有两首：作于1805—1806年的G大调协奏曲Op. 58和作于1808—1809年、1812年由卡尔·车尔尼在维也纳首次演出的降E大调协奏曲、又名《皇帝协奏曲》。车尔尼(1791—1857)年轻时曾从贝多芬学习钢琴，以后在维也纳成为出色的教师，作有许多练习曲和其他钢琴曲。

贝多芬的协奏曲同莫扎特的协奏曲之间的关系，犹如二人的交响曲：贝多芬保留三乐章的划分和这一古典主义曲式的大轮廓，但是扩大范围、深化内容。独奏声部要求更高的技艺，同乐队的交织更加持续不断，如D大调小提琴协奏曲Op. 61(作于1806年)。

第 三 阶 段

到1815年为止，贝多芬的岁月总的说来是平平安安、兴旺发达的。在维也纳有很多人演奏他的音乐，在国内外享有盛名。多亏赞助人慷慨大方、出版商不断邀他创作新曲，尽管1811年奥元大贬值，他的经济状况不错。不过耳朵失聪成为日益严重的考验。由于耳聋而不再与人接触，他独自一人，变得阴郁暴躁、病态地多疑，甚至对朋友也是如此。家庭问题、健康不佳、以及毫没来由地担心贫困，折磨着贝多芬，他全靠超人的意志才继续不断地创作。最后5首钢琴奏鸣曲作于1816至1821年间；《庄严弥撒曲》成于1822年，《迪阿贝利变奏曲》成于1823年，第九交响曲于1824年，3部作品无不经过长期艰苦的推敲；还有最后的几首四重奏，作为贝多芬的音乐遗嘱，于1825和1826年相继问世。1827年去世时，他还计划写第十交响曲和其他许多新作。

到1816年，贝多芬已无可奈何地遁入一个乐音只存在于他脑中的无声世界。第三阶段的作品越来越具有沉思性质：从前的与人交流的迫切感没有了，代之以沉着宁静；热烈的倾吐没有了，代之以安详的诉陈，语言变得更加凝练、更加抽象。对立面汇合了：崇高与荒诞汇合在《弥撒曲》和

第九交响曲中，深沉与稚气可掬汇合在最后几首四重奏中。古典的形式依然保存，犹如经历地质剧变后的风景，面目全非，但这里那里仍可找出以前的踪影，以犬牙交错的奇怪角度埋在新的地表下面。

贝多芬晚期风格的特征 贝多芬晚期作品的特点之一是审慎地挖掘主题和动机的最大潜力，这也是沉思的后果之一。一半是充分发挥早先已有的动机展开技巧，但也反映了对利用主题变奏的新看法。

写作变奏的方法是每次陈述时保留整个主题的必要结构，一方面加上新的装饰音、新的华彩、节奏、甚至新的节拍节奏，把主题本身伪装起来。不同于所谓“展开部”的是，变奏牵涉到整个乐段，不仅仅是片段或动机。变奏这种写作方法，各种技术水平的人都可以应用。例如，莫扎特布置给初学作曲的学生的功课往往就是根据一个主题写变奏，而当钢琴家如莫扎特和贝多芬当众即兴演奏时，表演的一个标准特点便是根据一个主题即兴变奏。在海顿、莫扎特和贝多芬的作品中，变奏出现在三种情况下：(1)用于大型曲式结构内部的一种技巧，如在回旋曲式中，正主题每次重复都变奏；或如在奏鸣曲式中，第一主题在再现时经过变奏；(2)主题与变奏作为独立乐曲；(3)主题与变奏用作交响曲或奏鸣曲的一个乐章。在贝多芬晚期作品中，第一种用法的例子有奏鸣曲 Op. 106、四重奏 Op. 132 和第九交响曲的慢乐章。第九交响曲的末乐章(引子后)也是以一组变奏开始的。

至于变奏曲式的独立作品，贝多芬写过 20 首钢琴变奏曲，大多数根据当时流行的歌剧曲调。但最后阶段中只写过一首独立的变奏曲：《根据迪阿贝利圆舞曲的 32 段变奏》Op. 120；但是这首变奏曲比巴赫的《戈尔德堡变奏曲》以来用这一体裁写作的任何一首作品都要精美，创作和发表于 1823 年。它不同于 18 世纪末 19 世纪初的其他变奏曲之处在于，一段段变奏不仅比较直率地改变主题的外形，而且是根本性质起变化。迪阿贝利的一首平庸的小小圆舞曲，经贝多芬仿佛不屑地信手拈来，看看能否成器，出人意外地扩展成意境纷繁多变的世界，有的沉穆、有的灿烂、有的任性、有的神秘，却井然有序地照顾到对比、归类和高潮。每一段变奏建立在取自主题某一部分的动机，但节奏、速度、力度或上下文改变后，产生了新的图案。《迪阿贝利变奏曲》是舒曼的《交响练习曲》、布拉姆斯的

《亨德尔主题变奏曲》以及19世纪其他许许多多变奏曲的楷模。像《迪阿贝利》那样而更为凝练的变奏例子，有奏鸣曲Op. 111和四重奏Op. 127和131中的慢乐章，我们在其中仿佛能偷听到作曲家在反复思考他的主题，每思索一次都有新的深刻体会，把我们逐步带进一个音乐豁然开朗、超验的神秘的天启胜境。

贝多芬晚期风格的又一特点是有意模糊分界线而获得持续性：在乐段内部，让终止式进行结束在弱拍上、延迟下方声部的进行、解决时把主和弦的三度或五度音放在上方声部或掩盖终止效果(第九交响曲慢乐章的第一主题)；在乐章内部，让引子和快板相互渗透(奏鸣曲Op. 109、四重奏Op. 127、130和132的第一乐章)，或使引子成为快板的一部分(第九交响曲第一乐章)；甚至在一部完整的作品中，乐章相互渗透(奏鸣曲Op. 110中的柔板和赋格，Op. 101的柔板后第一乐章主题的回忆)。浩瀚之感还得自和声曲线间距宽广和旋律的悠闲进行，如在四重奏Op. 127的柔板乐章或D调弥撒曲的降福经这一类乐章中。有时，一切进行暂停，作长时间的反思；这类段落有即兴的性质，由此可以窥见当年贝多芬在钢琴上感人至深的即兴演奏实况之一斑。(类似的例子有奏鸣曲Op. 101的慢乐章、奏鸣曲Op. 106的末乐章的广板引子；这一风格在《华尔斯坦奏鸣曲Op. 53》的慢乐章中已见端倪。)这些即兴乐段有时发展到一个器乐宣叙调的高潮，如在奏鸣曲Op. 110的柔板、四重奏Op. 131和132的宣叙调和第九交响曲的末乐章中。

贝多芬晚期作品的抽象性、普遍性，表现为对位织体的篇幅和重要性越来越大。这一半是他毕生敬仰巴赫的音乐的结果，也是他生命最后10年中音乐思维的性质的必然结果；明显地表现在晚期作品的许多卡农式模仿和大体上属于对位式的声部进行中。具体例证有展开段中掺用的赋格段(如Op. 101的末乐章)和整个赋格曲乐章，如奏鸣曲Op. 106和110的末乐章、升C小调四重奏Op. 131的第一乐章、弦乐四重奏的巨型的《大赋格曲》Op. 133、《D调弥撒曲》中《荣耀经》和《信经》结尾的赋格曲和第九交响曲末乐章中两段二重赋格。

贝多芬最后几部作品的抽象性的又一个附带结果是创造了新的音响效果：当音的纵向结合的习惯被对位线条的严格逻辑所修整，或者当新的乐思要求声音重新排列时，产生了不习惯的效果。奏鸣曲Op. 110结尾的

间隔宽广的钢琴音响、C#小调四重奏第四乐章主题由两把小提琴分段演奏(根据中世纪的分解旋律原则)、第九交响曲末乐章歌词中Ihr sturzt nieder(“她的堕落”)几个词第一次出现时乐队和合唱的极其阴郁的色彩，都是这类新音响的例子。有些试验似乎在当时并不成功。评论家认为，贝多芬在晚期作品中不照顾是否谐美、是否可行，硬要一切服从他的音乐构思的要求，未免太过份，有些评论家把这个所谓的缺点归咎于耳聋。有一些地方——奏鸣曲Op. 106的末乐章、《大赋格曲》的第一段、第九交响曲最后乐章中四个独奏者的B大调华彩乐段、《弥撒曲》中的“永世”赋格曲——简直要靠奇迹才能把它们演奏得“中听”。这些乐思似乎太宏大了，非人力所能表达。但是，不论你赞同还是谴责这些段落，千万别以为贝多芬如果没有失聪的话会改动一个音，以照顾听众的娇嫩的耳朵，或者照顾演奏者的演技，他才不会那么做呢。

贝多芬第三阶段的器乐曲的织体和音响效果是这样，曲式也是这样：最后几首四重奏中有两首、最后几首奏鸣曲也有两首保留外表上四乐章结构，其余作品连这一点都不遵守。奏鸣曲Op. 111只有两个乐章，一个是紧凑的奏鸣曲式的快板，一个是一长串变奏adagio molto，如此娓娓动人、尽善尽美，似乎不需再加什么了。四重奏Op. 131有七个乐章：

①C 小调赋格曲，柔板，4/4拍。

②D大调活泼的小快板，6/8拍，有几分像奏鸣曲式(NAWM 112中有第一、第二乐章)。

③11小节适中的快板，按照有伴奏宣叙调的精神，起下一乐章引子的作用，从B小调转到E大调，E大调成为下一乐章的属调。

④A大调行板，2/4拍：两个复乐段的主题，有6段变奏，第七段变奏并不完全，融入尾声，而尾声则是主题的第一和第四乐段的又一次变奏。

⑤E大调急板，4/4拍：四个主题，一个紧追一个，成Abcd Abcd Abcd A的次序，最后一次的Abcd A是尾声。

⑥G 小调柔板，3/4拍：28小节按ABB的形式，加尾声，导至

⑦C#小调快板，4/4拍，奏鸣曲式。

这一切可以勉强等同于古典奏鸣曲的结构，把①和②称为引子和第一乐章、③和④称为引子和慢乐章、⑤为谐谑曲、⑥和⑦为引子和末乐章。
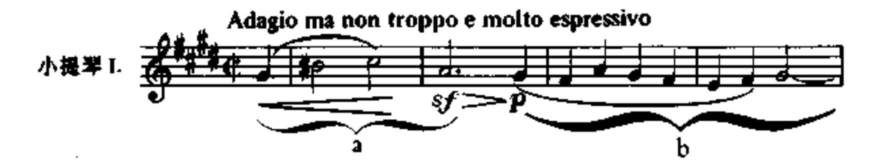
类似的调整可以套在四重奏Op. 132上，但Op. 130就套不上。Op. 130的乐章数目和顺序更像一首小夜曲。总而言之，在贝多芬晚期所有的奏鸣曲和四重奏中，音乐素材和素材的处理迥然不同于古典格局，即使有相似之处也是极为偶然的。

NAWM 112　贝多芬，C♯小调弦乐四重奏，No. 14，Op. 131

a. Adagio ma non troppo e molto espressivo

这个四重奏的第一乐章是一首赋格曲，曲式上只有一个呈示部，四个声部在乐章开始处一起进入。主题分成两段(见例15-7)，整个乐章便是建立在这两个因素(a和b)上。第一插部以密接和应方式展开a，继之以b上的模进。转调的中段(第34至91小节)用一个个声部单独陈述主题，大都是片断或经过缩减，中间插以"b"的展开加以隔开。最后一段(第91—121小节)是一系列密接和应，包括一次在大提琴上增值的陈述。乐章以一个延留的升C大和弦结束，为推向下一乐章的D大调作准备，
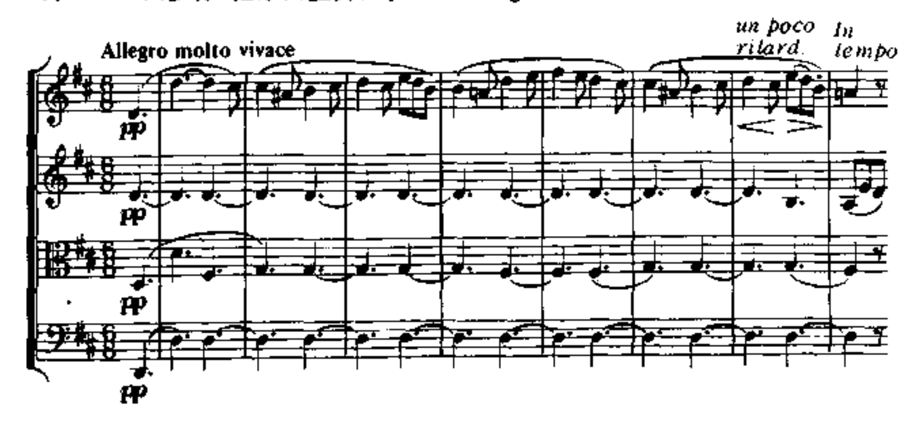
例15-7　贝多芬，升c小调弦乐四重奏，Op. 131，Adagio ma non troppo



b. Allegro molto vivace

这个乐章采用简缩的奏鸣曲式，只有一个主题，是一个6/8拍的民间曲调，第一次陈述时，下面三重持续低音在主和下属之间游移(例15-8)。一段过门展开这个主题中的一个动机，引向一个短小的C♯大调结尾经过句。只有一个延长号标志呈示部的结束(第48小节)和展开部的开始，展开段迅速从C♯小调回到D大调，准备再现(第84小节)和尾声(第157—198小节)，但是再现和尾声实际上继续将展开部推向一个高潮性的同度经过句。这一乐章中最有趣的是力度不断地突变，这些都一丝不苟地标记出来。

例 15-8　贝多芬：弦乐四重奏，Op. 131，Allegro molto vivace



《D调弥撒曲》 最后一个阶段中最令人称羡不已的作品是《D调弥撒曲》(《庄严弥撒曲》)和第九交响曲。贝多芬自己认为《弥撒曲》是他的最伟大杰作。它是极其个性化同时又有普遍意义的信仰的表白。总谱中应用古音乐和宗教礼仪的象征，程度之深广、方式之细腻，远非外行听众所能领会[5]。它和巴赫的所谓《B小调弥撒曲》一样，太长太精巧，不能为平常礼仪所用；更像是用弥撒经文为经纬的一部宏大的声乐和器乐的交响曲。

合唱的处理多少得益于亨德尔的影响，贝多芬钦佩亨德尔的音乐。Dona nobis pacem(《赐我平安》)的一个主题就是从亨德尔的《哈利路亚合唱曲》中"他将永远为王"这句歌词上的旋律改编过来的，全曲的崇高风格颇有亨德尔的神采。但是亨德尔的清唱剧是作为一系列独立的乐曲来构思的，没有互相连接的主题或动机，通常没有十分具体的音乐统一的全面布局。而贝多芬的《弥撒曲》则是一个有计划的音乐单元、是一首五乐章的交响曲，每个乐章是常规弥撒的五大部分之一。在这层意义上，它颇像海顿晚期的弥撒曲，也和它们一样在每个乐章中自由结合和交替使用独唱和合唱。贝多芬恪守音乐曲式的要求，偶尔不惜改动经文，如在第二乐章结尾重复开始处的第一句 Gloria in excelsis Deo("荣耀归于至高无上的上帝")，或第三乐章中 Credo("我信")一词及其音乐动机的回旋曲式反复。

在交响乐结构的框架内，细节丰富多变。贝多芬抓住每一个乐句、每一个字眼，只要有机会便进行戏剧化的音乐表现。有些招式在海顿的《战时弥撒曲》中已见萌芽，例如《信经》中在"judicare vivos et mortuos("审

判那活着的和死去的”）这一句“et”（“和”）一字后的停顿，Dona nobis pacem（“赐我平安”）——“祈求内心和外表的平安”，这是贝多芬亲自加的标题——三次被凶险的乐队间奏加上小号和鼓的战时用号角花彩所打断。

第九交响曲 首次演出于1824年5月7日，那场音乐会的节目还包括贝多芬的一首序曲和《弥撒曲》的三个乐章（《慈悲经》、《信经》和《羔羊经》）。听众人数很多，都是些名流贵族，听完交响曲后采声满堂。贝多芬听不见，所以没有转身谢幕，一个独唱演员“拉拉贝多芬的衣袖、叫他看看那些鼓掌的手和挥舞的帽子和手帕……他这才转过身来鞠躬。”⑥ 这场音乐会的收益不小，但是扣除开支后所剩无几，贝多芬责怪经办此事的朋友们骗了他。两个星期后再次演出，票只卖掉一半，结果亏本。第九交响曲的问世经过便是如此。

这部作品的最惊人之笔是在末乐章中加用合唱与独唱。贝多芬早在1792年便有过为席勒的《欢乐颂》配乐的念头，但是直到1823年秋天才决定用这首诗为歌词，为第九交响曲谱写一个合唱的末乐章。贝多芬选用其中的诗节时强调两个思想：欢乐使人类相亲相爱，欢乐的基础是永生的天父的大爱；这很能说明贝多芬的伦理观。在一首长长的器乐交响曲中采用人声作为高潮，显然会不协调，贝多芬曾为此苦恼过。这一审美难题的突破决定了最后乐章的不寻常的形式：一个简单、不安而不谐和的引子；（器乐宣叙调）重温前面几个乐章的主题后摈弃它们；提出欢乐主题、被高兴地接受；乐队呈示四个诗节的主题、渐强、尾声；又是不安、不谐和的开始小节；男低音唱宣叙调“啊朋友，不要这种声音，让我们唱更愉快更欢乐的歌”；合唱与乐队一起呈示这个四诗节的欢乐主题，经过变化（包括《土耳其进行曲》）和一个长长的乐队间奏（二重赋格）后，重复第一诗节；乐队和合唱的新主题；两个主题的二重赋格；复杂而巨大的尾声，以崇高无比、美轮美奂的曲调高呼欢乐之“火从天而降”。

交响曲的前面三个乐章堪称规模宏大，谐谑曲更是显示贝多芬围绕一个节奏动机编织整个奏鸣曲式乐章的才能的优秀范例。

贝多芬和浪漫派 贝多芬的晚期作品在当时人中识者甚少，这些作品

太个性化，当时人无法效颦。他对后人有影响者主要是中期的作品，特别是《拉祖莫夫斯基四重奏》，第五、第六和第七交响曲，以及钢琴奏鸣曲。

即使在这些作品中，使浪漫派这一代人着迷的主要也不是他的风格中的古典因素，不是永远支配着哪怕最主观主义的创作的绝对的曲式感、统一感和比例感，也不是有笔记本为证的琢磨推敲的精湛技巧，而是那革命因素，那自由、冲动、神秘而恶魔般的精神，是“音乐乃表现自我的一种样式”的基本观念。E. T. A. 霍夫曼写道：“贝多芬启动了畏惧、敬畏、恐怖、痛苦的杠杆，唤醒了无限的渴望，而无限的渴望正是浪漫主义的精髓。因此，他完全是一个浪漫派作曲家……”⑦霍夫曼不是不知道或者不欣赏结构在贝多芬音乐中的重要地位和他对结构的控制，也不是不知道或者不欣赏海顿、莫扎特音乐中的这一点，但他仍称他们为“浪漫派”。（使人觉得此词在他用来犹如一句笼统的赞许）。不论是否浪漫派，贝多芬是音乐史上一股伟大的破坏力；从此，一切都永远不可能再像以前那样，他打开了通往新世界的大门。

埃克托尔·柏辽兹论贝多芬的第六交响曲第四乐章《暴风雨》

风雨大作，电光闪闪。我想向你们介绍一下这首神曲，但是毫无办法。你们必须亲自聆听，才能领略音乐描绘在贝多芬这么一位大师手中能达到怎样真实、怎样高大的地步。请听，听那阵阵狂风夹着雨，听低音乐器的闷声吼叫，听短笛的尖声呼啸，预告一场可怕的暴风雨即将来到。暴风雨走近了、扩散了。一支巨大的彩笔从高音乐器直捣乐队的最底层，勾住低音提琴，一把拎起，笔锋一转，向上直冲，抖动着，像旋风，把挡路的一切连根拔起。接着，长号冲了进来，定音鼓上雷声大作。这已不再是风和雨，这是天翻地覆的突变、是大洪水、是世界末日……

蒙住你们的脸吧，可怜的古代大诗人、可怜的凡人。你们的传统语言再纯洁再谐美也无法同声音的艺术相比。你们输得光荣，但是你们被征服了。你们不懂我们今天所谓的旋律与和声，不懂不同音色与

不同乐器的结合，不懂转调，不懂先对打后拥抱的对立音响的大有学问的冲突，我们有使耳朵感到惊喜的声音，有奇怪的重音，足以使心灵中未经开发的最深处产生反响。

帕利斯卡译自柏辽兹作《穿越歌声》(1898 年巴黎版)

---

① 塞耶著《贝多芬传》(1967 年普林斯顿版)。

② 同上。

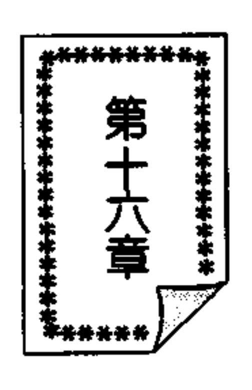
③ 爱米莉·安德森编《贝多芬书信集》(1986 年纽约版)。

④ 托维著《音乐分析论文集》(1935 年纽约版)。

⑤ 参阅沃伦·科肯德尔著《贝多芬〈庄严弥撒曲〉中的老话新说》(《音乐季刊》第56 期(1970 年)；重印于保尔·亨利·朗所编《贝多芬的创作世界》一书(1971 年纽约版)中。

⑥ 塞耶-福布斯合著《贝多芬传》，p. 909。

⑦ 引自 1813 年《论贝多芬的器乐》一文，见《音乐史资料》(1950 年诺顿版)。



19世纪：浪漫主义；声乐

古典主义和浪漫主义

对于一个特定时代、特定地方或作曲家的音乐了解得越多，就越能清楚地看到笼统的风格介绍是不够的，而且时代的划分多少带点任意性。虽然如此，将音乐史按风格划分时期有它的好处。划分历史时期是平等对待承续与变化的一个手段。古典主义、浪漫主义这类标签尽管粗略而不精确，但可用作研究实际音乐时的出发点；特别是当我们记住，它们不过是标签，像盒子上的招牌一样。一打开盒子便可以扔掉它，因为我们已经知道了盒子里的内容。

“古典”和“浪漫”二词特别麻烦，这两个词在通史中，在文学艺术中都用，涵义比音乐史惯常的理解还要丰富多样，“古典”表示润饰完备的、尽善尽美的、足以奉为表率的、用以衡量后世作品的规范。某些德高望重的作家的作品被称为“古典(又译经典)著作”，但在19世纪和20世纪，古典主义的理想是海顿、莫扎特和贝多芬的音乐。至于“浪漫主义”一词，经常被用来表示许多不同的内容，用来介绍一种音乐风格，毫不说明问题，除非把它加以特殊界定。

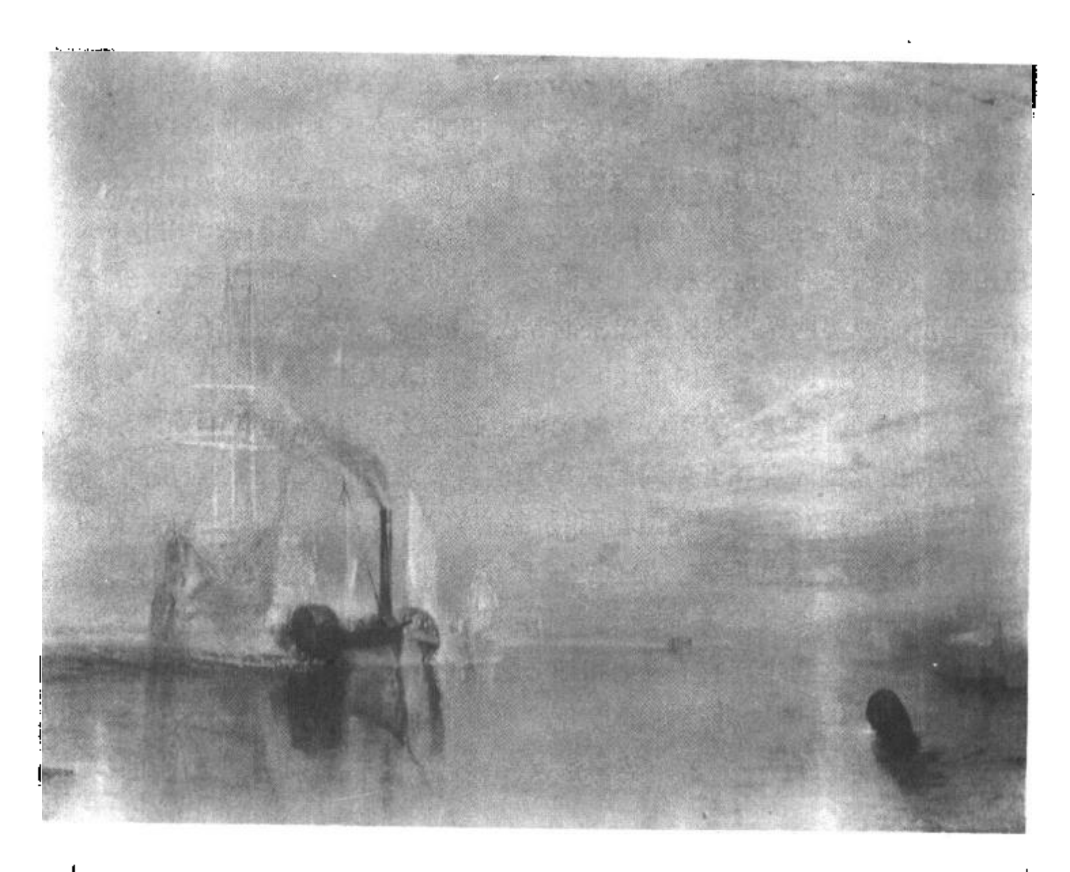
相沿成习地把古典主义和浪漫主义进行对照在音乐史上造成混乱的另一原因是，二者不完全是对立面。两种风格之间的承续大于对比，承续比对比更加重要；不仅因为在18世纪的音乐中有浪漫主义的痕迹，在19世纪的音乐中有古典主义的痕迹，更因为在1770年至1900年间创作的大量音乐作品是一个连续体，有一套共同而有限的可用音响，一套共同的基本

和弦和共同的和声进行、共同的节奏和曲式规范。

“浪漫”(romantic)一词来自 romance，在文学中原指一种中世纪故事或诗歌，内容讲英雄人物或英雄事件，用罗曼语系中的一种语言写作，罗曼语乃出自拉丁的地方语。中世纪讲亚瑟王的诗歌就叫作 Arthurian romances(“亚瑟王浪漫史(或传奇)”)。当“浪漫”一词在 17 世纪中叶初次应用时，有遥远的、神话般的、虚构的、异想天开的、奇妙的涵义，指一个与眼前的现实世界相对比的想象世界或理想世界。根据这一涵义，沃尔特·佩特(1839—1894，英国批评家——译注)给浪漫主义下的定义为“美加上怪”，培根的格言“凡美而妙者，比例上必有怪异”。18 世纪初期，浪漫主义精神的觉醒表现在开始对粗犷美丽的自然景色的欣赏上，表现在“英国花园”的广泛流行上；“英国花园”是经心修饰、但给人以原始自然的印象而不露斧凿之痕的庭院。始自这一世纪中叶的另一个迹象是“哥特式”(Gothic)一称逐渐从原来的贬义转化为赞词；人们开始觉得中世纪的教堂很美，欣赏这些建筑的不规则和细节之繁琐，它们和古典建筑的对称素朴截然不同。随着这种趣味的变化，兴起了所谓的哥特体小说，始自 1764 年沃波尔(1717—1797，英国作家、鉴赏家、收藏家——译注)的《奥特朗托堡》。

浪漫主义的特征 极为广义地说来，一切艺术都可以说是浪漫的，因为素材虽然可能取自现实生活，但是经过艺术加工后必然成为一个或多或少地远离日常生活的新世界。由此观之，浪漫主义艺术与古典主义艺术之不同在于它更强调距离之遥远、形相之怪异，包括对材料的选择和处理。从这层意义上来说，浪漫主义不是任何一个时期的现象，而是出现在不同时代和不同形式中。在音乐史和其他任何一门艺术的历史中，可以看到古典主义和浪漫主义的交替。因此，巴罗克时期同文艺复兴时期相比也可以说是浪漫主义，犹如 19 世纪同 18 世纪的古典主义相比是浪漫主义一样。

浪漫主义的另一个基本特点是无边无际，这有两层不同但有关的涵义。浪漫主义艺术向往超越眼前的时代或境界，向往捕捉永恒，向后退回到过去、向前伸展入未来，跨越广阔的世界、穿过太空。一反古典主义的秩序、平衡、控制和一定范围内的完美，浪漫主义珍重自由、运动、激情和永不休止地追求那不可攀登的高度。正因为其目标永远达不到，所以浪



约瑟夫·马洛·威廉·透纳(1775—1851)《战舰无畏号》。康斯特布尔称透纳描绘海景之类崇高题材的富想象的油画为用有色蒸汽绘制的"虚无缥缈之境。"

漫主义艺术摆脱不了对不可能实现之物的向往和追求。

浪漫派最受不了拘束，因而冲破种种差别的界线。艺术家的个性同艺术品融为一体；古典主义的清晰代之以某种故意的蒙眬和暧昧，明确的陈述代之以暗示、隐喻或象征。不同艺术也往往相互交融：例如诗歌力求呈具音乐的性质、音乐呈具诗歌的特点。

如果说遥远和无边无际就是浪漫主义，那么音乐就是最浪漫主义的一门艺术了。音乐的材料——有组织的音响和节奏——几乎完全超脱具体的物质世界，正因为如此超凡脱俗，音乐最适于提示印象、思想和感情的涌流，而这正是浪漫主义艺术的正规领域。只有器乐——没有文字负担的纯音乐——能够完美地达到这一情感交流的目的。因此，器乐是理想的浪漫主义艺术。超凡脱俗、神秘、不经过文字的媒介而直接作用于心智的无可

比拟的提示力，使器乐成为19世纪所有艺术中最具代表性、最重要的艺术。佩特写道："一切艺术向往音乐的境界"。叔本华深信音乐是世界最内在本质的形象和化身，是生命的普遍感觉和冲动的直接而具体的表现形式。一切音乐都含超越音乐的内容，这是19世纪最受欢迎、虽不普遍承认的信仰。

浪漫主义的二元性 谈到"浪漫"一词用于19世纪音乐的含义时，我们常陷入几种显然对立现象的困境。下文试图总结影响当时音乐的矛盾倾向，观察音乐家如何统一存在于思想和实践之中的这些对立面，以求解决。

音乐和文字 第一种对立涉及音乐和文字的关系。如果说器乐是完美的浪漫主义艺术，那么为什么器乐的最高级形式交响曲的众所公认的大师不是浪漫派而是古典派作曲家海顿、莫扎特和贝多芬？再说，利德歌曲是最具代表性的19世纪体裁之一，舒伯特、舒曼、布拉姆斯和胡戈·沃尔夫在这种声乐曲中达到了音乐与诗歌的新的水乳交融的结合。甚至最道地浪漫派的器乐曲也受利德的抒情精神的支配，而不受以莫扎特、海顿的晚期作品、特别是贝多芬的作品所代表的交响乐戏剧性的主宰。再进一步说，19世纪许多重要作曲家对文字表现颇感兴趣，而且特别擅长文字表达；重要的浪漫派小说家和诗人写到音乐时也总是充满了爱和睿见。小说家E.T.A.霍夫曼也是一位成功的歌剧作曲家；韦柏、舒曼和柏辽兹写作有真知灼见的音乐论文，瓦格纳不仅是作曲家，还是诗人、散文家和某种意义上的哲学家。

一方面把纯器乐的理想奉为至高无上的浪漫主义表现样式，另一方面19世纪音乐十分强烈地立足于文学，这对矛盾在标题音乐的概念中得到解决。在李斯特和19世纪其他作曲家心目中，"标题音乐"指的是一种与诗意的、描绘性的或甚至是叙述性的主题素材有联系的器乐，这种联系不是通过修辞与音乐的手段，也不是通过模仿自然的音响和活动，而是通过富有想象力的联想而取得的。"标题音乐"旨在吸收改造想象中的全部题材为音乐，如此写成的作品虽包含"标题内容"，却超越标题而且在某种意义上脱离标题。这样，器乐变成了表现文字虽可影射一二，但无法全部道出的思想的工具，浪漫派使音乐与文字达成和解的另一个方法反映在对声乐作品的器乐伴奏的重视上，从舒伯特的利德的乐器伴奏到瓦格纳乐剧中包

围人声的交响乐队。

标题音乐最早萌自贝多芬的《田园交响曲》。19世纪前半叶中最坦率地热衷于此的作曲家有门德尔松、舒曼、柏辽兹和李斯特，末期的主要代表则为德彪西和理夏德·施特劳斯。但是，实际上这一时期的作曲家都或多或少地写作标题音乐，不论他是否公开承认。听的人容易把一个场景、一个故事或者一首诗同一首浪漫主义乐曲联系起来，其中一个原因是作曲家本人创作时就有此意，虽然自己也许并不意识到。写音乐文章的人把自己对音乐表现功能的体会推己及人，擅自给贝多芬、甚至莫扎特、海顿和巴赫的器乐作品都按上浪漫主义的标题。

弗朗茨·李斯特论音乐之为直接表现的手段

音乐体现感情，但不像艺术中的其他表现方式那样，尤其不像语言艺术那样强求结合思想，强求与思想竞争。音乐比表现心灵印象的其他手段有这个优点，并充分利用发挥了这一优势，使每一个内心的冲动不用理性的帮助便能让人听见；理性的表现形式太单一，没有变化，至多只能证实或描写我们的感情，不能直接倾吐其全部浓郁的内涵，必须求助于形象和比拟；即使如此，也不过大致相近而已。音乐则相反，把感情的表现和浓郁内涵一下子和盘托出；音乐是具体化而能让人领会的感情的实质；音乐可以通过我们的感官来接受，像一支标枪、像一道光束、一滴露珠、一个精灵弥漫我们的感官，充满我们的心灵。

引自李斯特与维根斯坦公主合著《论柏辽兹及其〈哈罗德〉交响曲》(1855)。

群众与个人　矛盾的另一方面是作曲家和听众之间的关系。音乐听众从人数不多、单一层次、有高度修养转为19世纪的修养不那么高的中产阶级的各式人等，其实在100年前已经开始，个人供养音乐家的赞助方式

消失，19世纪初音乐会组织和音乐节的蓬勃兴起，都是这一持续变化的迹象。作曲家要获得成功，必须打动广大听众；求听众、求理解的奋斗如今必须在以前任何一个历史时代都无法相比的大范围内进行。然而，出现与世无涉的艺术家现象，艺术家觉得自己与世隔绝、自我孤立而只得在自己心中找灵感的现象，恰恰在这一时代最为盛行。这些音乐家不像18世纪的人那样为一个赞助人或一个特定场合而作曲，他是为永恒、为后世、为想象中的理想听众而作曲，希望他们有一天会理解、欣赏自己；他们也为一个志趣相投的小圈子而作曲，向他们倾吐衷曲、诉述一些太娇弱、太珍贵而不能呈示在音乐厅的粗人面前的最深藏的感情。这就是产生这一时代的典型对比的基础：一方面是梅耶贝尔、柏辽兹、瓦格纳、施特劳斯或马勒的富丽堂皇，一方面是舒曼、舒伯特和门德尔松的有词或无词的利德歌曲和肖邦的钢琴小曲中的亲切抒情。

广大的听众和孤独的作曲家之间的鸿沟不是都能填补的，善于讨好听众的走笔如飞的音乐家写出成批成批的不足道的、或装腔作势的沙龙音乐，但是严肃艺术家不屑如此。一半纯粹为了自我保护，他们把作曲家看作牧师和诗人的高尚结合，向人类揭示生命的深层意义。

诺瓦利斯(1772—1801，德国早期浪漫派诗人、小说家)的遗作《亨利希·封·奥弗特丁根》(1802)的第三部分中，有一则故事代表浪漫派理想中的艺术家：一个贫寒的青年樵夫同一位公主结婚，生了一个孩子。二人胆战心惊地来到公主的父亲国王跟前请求饶恕，国王高兴地承认他们和孩子，民众高呼欢迎。这个故事的高潮无疑隐喻浪漫派艺术家梦寐以求、但并不总能有幸得到的公认和成功。如果他有足够的精力和意志，他有朝一日会主宰公众的想象，如以前的贝多芬那样，如柏辽兹所力争、李斯特和瓦格纳在空前的规模上所实现的那样。19世纪是伟大的炫技演奏大师帕格尼尼和李斯特这样的英雄人物统治的天下。他们是器乐独奏家，而18世纪典型的炫技大师是歌剧演唱家，是剧团的红角台柱。突出个人是19世纪的普遍现象，最好的声乐曲都是为独唱而不是为合唱写的。把作曲家视为先知、视为在腹背受敌的环境中苦苦挣扎的孤独的英雄人物，这种概念赋予音乐以刺激性和感情的紧张度，从而使听众感到激动和升华。

专业音乐和业余音乐　由此而产生古典-浪漫主义时期专业演奏家和

业余演奏家之间的对比。专家(德文称之为 Kenner)和业余音乐家(德文称之为 Liebhaber)在 18 世纪已有显著区别，如今随着演奏水平的提高而更加显著。一个极端是令人如痴似醉的技艺大师面对音乐厅中狂喜的听众；另一个极端是邻里间的器乐或声乐重奏(唱)或者一家人围着客厅里的钢琴唱熟悉的曲调和赞美诗。家庭音乐自从唱片和电视问世以来几已绝迹，但在 19 世纪和 20 世纪初是常见的音乐现象，虽然不是有意提倡的。

人和自然　一半由于工业革命，19 世纪欧洲的人口激增，大多数是城市人口：伦敦和巴黎的人口在 1800 至 1880 年间长了四倍。结果，大多数人，包括大多数音乐家，不再住在一个社区、一个宫廷或城镇，那里人们相互认识，乡村景色近在咫尺；如今他们消失在现代城市的没有个性的巨大人潮中。

但是，日常生活越是脱离自然，人越是迷恋自然。从卢梭开始，自然被理想化，特别是大自然的比较狂野、比较美丽如画的方面。19 世纪是风景描绘的时代，先有海顿的《四季》和贝多芬的《田园交响曲》，后有门德尔松的序曲、舒曼的《春天》和《莱因交响曲》、柏辽兹和李斯特的交响诗、韦伯和瓦格纳的歌剧。但是，对浪漫派作曲家来说，大自然不仅是一个描绘的对象；艺术家的内心生活和大自然的生活之间有一种亲缘关系。因此，大自然不仅是艺术家的避难所，也是力量、灵感和觉醒的源泉。大自然的这种神奇的亲切感同城市生活的人工化相抗衡，在 19 世纪的音乐中和现代文学艺术中一样普遍。

科学和非理性　19 世纪中，精确的知识和科学的方法迅速发展。同时，那一时期的音乐不断冲出理性的藩篱，进入无意识和超自然，仿佛是对科学的反动；从梦(个人无意识)中汲取题材，如柏辽兹的《幻想交响曲》，或从神话(集体无意识)中汲取题材，如瓦格纳的乐剧。连大自然本身在浪漫派的想象中也有鬼作祟，充满了神秘的含义。寻求一种能够表现这些新的荒诞思想的努力导致和声、旋律语言和管弦乐色彩的扩展。

唯物主义和唯心主义　虽然有天主教复兴运动(音乐上的后果留待下文阐释)，19 世纪主要是一个世俗和唯物的时代。浪漫主义的基本精神则

是既唯心又反对教会的，同当时的一个重要潮流相抵触。最有特点的19世纪礼仪经文配乐太个性化太庞大，无法为正常礼仪所用：如贝多芬的《庄严弥撒曲》、柏辽兹的庞大的《安魂曲》和《感恩赞》和威尔第的《安魂曲》。浪漫派作曲家也表现笼统的宗教信仰，用非礼仪经文的歌词谱乐，例如布拉姆斯的《德意志安魂曲》、瓦格纳的《帕西法尔》和马勒的第八交响曲。更有大量浪漫派音乐注入了一种唯心的渴求，有宗教性质但带朦胧的泛神论色彩。19世纪的另一种冲突是政治冲突，是民族主义和马克思、恩格斯合著的《共产党宣言》(1848)和马克思的《资本论》(1867)所勾划的超国界的社会主义运动的端倪之间的矛盾。

民族主义和国际主义 民族主义是影响浪漫派音乐的一股重要力量。民族音乐风格的差异被渲染，民歌被奉为民族魂的自发流露。音乐中的浪漫主义在德国特别盛行，不仅因为浪漫主义的气质同德意志民族的思维方式相吻合，而且是因为德国的民族感情在政治上久被压制，不得不在音乐和其他艺术形式中另找出路。作为对民族音乐的专注的一种补充，人们还喜欢异国情调、喜欢外国乐汇制造的艳丽的色彩。伟大的浪漫派作曲家的音乐当然不限于哪一个国家，而是面对全人类的。但是他的乐汇比起18世纪的不分国界的音乐语言来，是民族的。

传统与革命 浪漫主义一开始便带有革命的色彩，也相应地强调艺术创新的优点。浪漫主义被视为对古典主义种种限制的反叛，同时音乐也被视为当时盛行的概念——19世纪为进步和进化的时代这一概念的代表。

直至18世纪末，作曲家都只为自己的时代而创作，既不对过去感兴趣，也不关心将来。浪漫派作曲家觉得现在不同情自己，便转而诉诸后世。瓦格纳写两篇音乐论文《艺术与革命》(1849)和《未来的艺术品》(1850)，绝非偶然。但是在对待最近的过去上，革命的一面不甚彰显，因为浪漫主义常被视作古典主义的完成。18世纪70年代的多情善感风格和狂飚突进运动，在我们今天看来，可以视为浪漫主义的萌芽，但当时没有受到注意，虽然贝多芬(和某种程度上的)莫扎特也被浪漫派作曲家视为开路先锋。这样产生了音乐这门艺术也有其历史的观念，而且音乐的历史也必须按照当时盛行的哲学思想解释为演化的过程。

大事年表			
1808	歌德《浮士德》第一部分。	1854	亨利·戴维·梭罗(1817—1862)《沃尔登》(或《林中生活》)。
1810	沃尔特·司各特爵士(1771—1832)《湖上夫人》。	1859	瓦格纳《特里斯坦与伊索尔德》。
1812	拿破仑败，撤出莫斯科。	1864	布拉姆斯《f小调钢琴五重奏》莱奥·托尔斯泰《战争与和平》。
1814	维也纳会议。	1865	林肯遇刺。
1815	节拍器发明。 舒伯特《魔王》。	1874	莫杰斯特·穆索尔斯基(1839—1881)《鲍里斯·戈杜诺夫》。
1816	罗西尼《塞维尔的理发师》。	1876	马克·吐温(1835—1910)《汤姆·索耶历险记》。
1821	卡尔·马里亚·封·韦伯(1786—1826)《自由射手》。	1877	克劳德·莫奈(1840—1926)《巴黎圣拉查尔火车站》。
1823	贝多芬《第九交响曲》。	1883	大都会歌剧院开幕。
1826	门德尔松《仲夏夜之梦》序曲。	1888	塞扎尔·弗朗克(1822—1890)《d小调交响曲》；柴科夫斯基《第五交响曲》。
1829	柏辽兹《幻想交响曲》首演。	1889	理夏德·施特劳斯(1864—1949)《唐·璜》巴黎世界博览会。
1831	温琴佐·贝利尼(1801—1835)《诺玛》。	1892	加勃里埃·福雷(1845—1924)《美好的歌曲》。
1832	弗雷德里克·肖邦(1810—1849)《练习曲Op.10》。	1896	普契尼《艺术家的生涯》。
1837	维多利亚女王加冕。	1899	阿诺尔德·勋伯格(1874—1950)《净化之夜》。
1839	纽约爱乐协会成立。		
1848	卡尔·马克思(1818—1883)和弗雷德里克·恩格斯(1820—1895)《共产党宣言》。		
1850	巴赫协会成立。		
1851	舒曼《第三交响曲》；威尔第《利哥莱托》。		

“过去”表现在坚持古典主义传统上。作曲家们依然用奏鸣曲、交响曲、弦乐四重奏等古典形式写作，古典的和声体系仍是他们的音乐的基础。而且并非所有的作曲家一概采用浪漫主义的革新，大潮流中有激进派也有保守派，门德尔松、布拉姆斯和布鲁克纳即属于保守派；柏辽兹、李斯特和瓦格纳则属于激进派。在舒曼身上则二者并存。

学者和音乐家不仅承认近期的、也承认遥远的过去的音乐。伯尼和霍金斯在18世纪编写音乐史，威廉·鲍伊斯把伯德、吉本斯、珀塞尔等作曲家的圣乐编成三卷《天主教音乐》出版(1760、1768、1778)，说明这种倾向有重要的英国前辈。巴赫和帕莱斯特里那则同浪漫派特别气质相投。1829年巴赫的《马太受难曲》由门德尔松指挥在柏林重新演出，这是对巴赫音乐

普遍产生兴趣的一个显著例子，从而导致1850年开始出版巴赫的第一部全集。帕莱斯特里那的全集也于1862年开始编订。19世纪兴起历史音乐学是对过去的音乐感兴趣的又一个后果，音乐学家的发现更进一步促进对过去的兴趣。浪漫派当然喜欢把历史加以浪漫色彩的渲染；他们在巴赫、帕莱斯特里那和其他老一辈的作曲家中听到自己愿意听的东西，拿来为我所用。时间上的“漫游癖”竟然开闯出音乐的历史研究这么一个客观主义的课题，是这场运动的许多矛盾现象之一，而且是一个不小的矛盾。

浪漫主义音乐的特点

浪漫主义和古典主义音乐之间的技术差异可以略提一二：长长的段落、甚至整个乐章(如肖邦的《练习曲》或舒曼的《交响练习曲》的末乐章)可以用一个持续不断的节奏型，用得成功时产生诵经念咒似的单调累积的效果。高度发达的古典体裁，如交响曲或奏鸣曲，在浪漫派手中效果反不那么好。肖邦或舒曼的钢琴奏鸣曲就像蒂克(1773—1853，德国早期浪漫主义运动的作家、批评家、天生的讲故事者——译注)或诺瓦利斯的小说，是一系列美丽如画的插曲，整首作品内部没有任何形式统一的牢固联系。然而，浪漫主义交响曲或清唱剧往往通过不同乐章应用同样的主题——或一成不变或经过变化——而求得新型的统一。浪漫派处理短小曲式时通常比较简单明了。

利　德　歌　曲

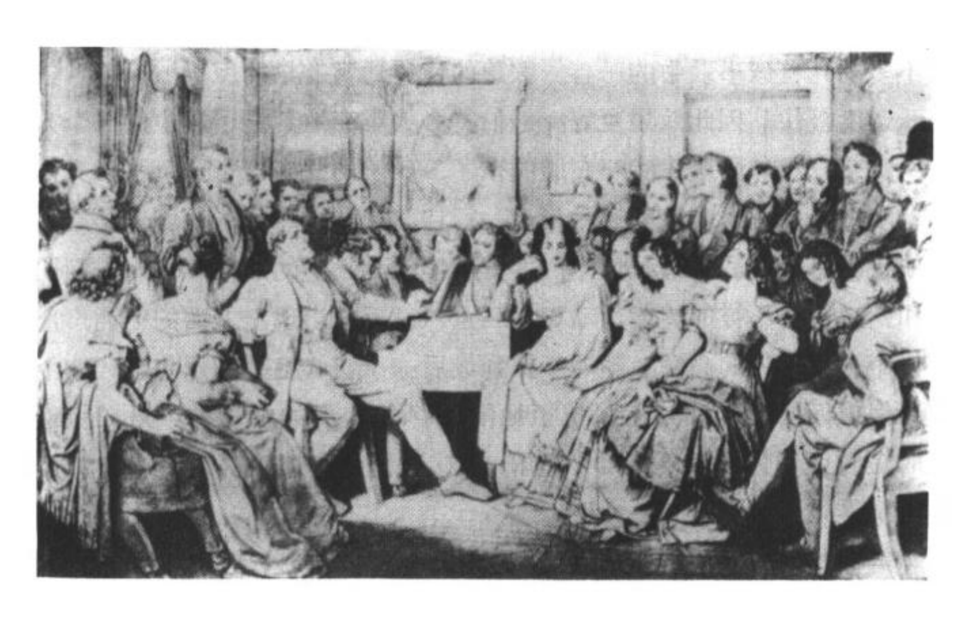
叙事歌　18世纪末，德国利德歌曲已开始出现浪漫主义迹象。那时，约翰·鲁道夫·楚姆斯泰格(1760—1802)擅长写一种新的歌曲——叙事歌。德国的这一诗歌体裁是模仿英国和苏格兰的民间叙事诗而成的，自1774年G.A.毕尔格(1747—1794，德国浪漫主义歌谣文学的奠基人——译注)的《莱诺勒》出版后立即受到青睐。大多数叙事歌是相当长的诗歌，叙述和对白交替使用，故事则充满浪漫色彩的冒险和奇迹；同时，诗人力求保留他们奉为楷模的古老民间叙事诗的直率(如柯尔律治的《古舟子咏》)。最多产的一位叙事歌作曲家是卡尔·勒韦(1796—1869)。

作曲家迫不及待地抓住一个如此适合音乐配曲用的样式。显然，浪漫主义叙事歌要求的音乐处理大大不同于18世纪的短小、牧歌式的分节利德，叙事歌长，需要更加多样化的主题和织体，这一来就要求某种使整体统一的方法；而且，音乐必须捕捉并加强故事的意境和进展中的对比，这样，叙事歌的影响扩展了利德歌曲的概念，不仅对形式、还包括对感情内容的范围和力量的概念。钢琴声部从单纯的伴奏升级成为人声的伴侣，衬托、说明和加强诗歌的含义，几项任务并重。到19世纪初，利德变成了任何作曲家适用的藉以发挥最大才能的工具。

弗朗茨·彼得·舒伯特(1797—1828)　出身寒微，父亲是维也纳的教师，是一位虔敬、严格、但是慈祥正直的人。他小时候的乐理训练并不正规，但是，家里和学校里的环境充满了音乐。虽然受的教育是继承父业，但他志不在此；当了三年教师以后(1814—1817)，悉心作曲。他和莫扎特一样寿命短得可怜，这是受尽日常生活的琐事和烦恼折磨的天才的悲剧。尽管没有广大听众的承认，只靠几个朋友的爱心支撑着，挣扎于病贫交迫的煎熬中，他仍不断地作曲。他说："我每天上午工作，写完一首又写一首。"1815年一年里就写了144首歌曲。他于31岁夭折，墓碑上写着："这里埋着一块音乐瑰宝以及更璀灿的希望"。

舒伯特的作品有9首交响曲、22首钢琴奏鸣曲、大量二手、四手联弹钢琴小曲，大约35首室内乐曲、6部弥撒曲、13部歌剧和600多首利德歌曲。

舒伯特的利德歌曲　显示出舒伯特创作优美旋律的极高天赋，即使是最伟大的作曲家，有这么大本事的人也不多。他写的许多旋律有民歌的纯朴简单(例如《野玫瑰》、《菩提树》、《哪里去？》、《鳟鱼》)，有些则洋溢着难以描绘的浪漫的甜美和忧郁(如《海滨》、《流浪者》、《你是我的平安》)，还有一些是朗诵式的、紧张而戏剧性的(《小住》、《地神》、《年轻的修女》、《致姐夫克罗诺斯》)；总之，没有一种意境或细腻的感情不在舒伯特的旋律中得到自然而完美的表现。美妙的旋律在器乐作品和歌曲中一样纯净而丰盛地涌流。



舒伯特在钢琴上为一位歌唱家伴奏，在约瑟夫·封·斯波恩家里。莫里茨·封·施温德作乌贼墨画(维也纳市舒伯特展览馆藏)。

除了旋律的天赋，舒伯特对和声色彩也很敏感。他的转调往往是不着边际的、复杂的，有时成段地把调性悬在半空中，有力地烘托歌词的戏剧性。和声大胆的鲜明例子见于《来自塔耳塔洛斯的一群》和《乡愁》中，《乡愁》中也有舒伯特爱用的悬浮在三和弦的大小调形式之间的手法(《小夜曲》和《水上吟》中也有这个特点)。在基本上属自然音阶的音响范围内出神入化地运用变化音色调是舒伯特的另一特点(《海滨》、《明眸颂》)。他的转调的特点是从主调向降调走去，中音或下中音是他喜用的关系。其他转调可能从与正常调式相反的一个调式的和弦出发，例如在期待大三度的地方突然用了一个有小三度的和弦。这只是从舒伯特的歌曲和器乐中不胜枚举的做法和例子中略举一二。舒伯特音乐中的丰富和声取之不竭。

舒伯特的利德中的钢琴伴奏同样丰富多样、匠心独运。钢琴音型法往往从歌词中的如画形象生化而成(如在《哪里去》或《水上吟》中)。这类音型从来不是单纯模仿，而是用以渲染歌曲的意境。因此，《纺车旁的格雷岑》——最早(1814)和最著名的一首利德——的伴奏，不仅令人联想纺车的呼呼声，也刻画格雷岑唱歌思念心上人时的不安心情。《魔王》的沉重的三连音八度同时也描绘马蹄得得声以及父亲紧紧抱住受惊的孩子“在风雪之夜”

赶路时走投无路的焦急心情。这首歌作于1815年，是舒伯特笔下相对说来不多的几首叙事歌中的一首。歌德的诗比通常的早期叙事歌紧凑，情节展开速度极快，因此效果更好。舒伯特令人难忘地刻描了剧中的三个人物——父亲、狡诈的魔王和吓丧胆的孩子，孩子的哭叫声每重复一次升高一个音；进行的停顿和宣叙调中最后一行诗句制造了卓绝的戏剧性结局。在舒伯特的另一首利德《幻影》中，伴奏属于完全不同的风格，只用长而阴沉的和弦，一个不祥的旋律性动机以三重八度反复出现，上面的朗诵声部升至一个令人生畏的高潮，随即下沉到最后一个伤心绝望的乐句。一个个沉重、偏执而阴郁的和弦不可抗拒地围绕着B小调的主音转，只在将近结束时短暂而阴惨地闪现出D♯小调，把这一情景的魑魅魍魉阴森恐怖表现得淋漓尽致。

舒伯特有许多利德是用分节歌形式写的，或每节歌词(如《连祷歌》)(Litanei)的音乐照式重复，或略有变化(如《你给我平安》)，有些利德歌曲，特别是歌词较长的，徘徊于朗诵和咏叙调之间，由反复出现的主题统一全局，调性格局精心布画(如《下地狱》和《流浪者》)。形式无论多么复杂，总是既符合诗歌又符合音乐的要求。舒伯特的歌词取自不同的诗人的作品，歌德一人的就用了59首，为小说《威廉·迈斯特》中的《唯独他明白》谱了5首不同的独唱曲。根据威廉·缪勒的诗而作的两组套曲《美丽的磨坊女》(1823)和《冬之旅》(1827)中有舒伯特最优美的利德。《天鹅之歌》(1828)并不是作为套曲谱写，而是死后作为套曲出版的，其中有6首歌采用海涅的诗。总之，舒伯特选用的歌词虽然文学质量不一，但都是最适于音乐处理的；他的音乐足以化平庸的诗歌为神奇。

舒曼的利德歌曲　许许多多写利德歌曲的作曲家中，罗伯特·舒曼(1810—1856)是舒伯特的第一个重要的继承者。舒伯特的音乐虽在抒情性与和声色彩方面是浪漫派，但永远保持某种古典主义的安详沉穆。舒曼则全部是浪漫主义的汹涌澎湃。他的第一部歌曲集出现于1840年，此前发表的全是钢琴作品。他的旋律线温馨而富表情，也许比不上舒伯特那么自然，他的伴奏却是极为有趣的。

舒曼的最优美的利德歌曲中有一些是情歌。1840年，也就是他同克拉拉·维克相爱已久而终于结婚的那一年中，创作了100余首利德歌曲，

包括两组套曲《诗人之恋》(海涅诗)和《妇女的爱情与生活》(夏米索诗)。在这两部作品中，舒曼的浪漫派天才表现得尽善尽美。

较次一流的利德作曲家有彼得·科内利乌斯(1824—1874)和罗伯特·弗朗茨(1815—1892)，后者的名作《赠辞》足以代表他的简朴而旋律优雅的风格。李斯特的歌曲虽不如管弦乐和钢琴音乐那么广泛流传，但也有一些用海涅的诗谱写的美丽作品，特别是非常戏剧性地处理了《洛勒莱》(1856年修订版)。

NAWM 133 和 134　弗朗茨·舒伯特(1815)和罗伯特·舒曼(1849)
《你可知道那地方》

将舒曼的谱曲同舒伯特的两相比较，很有收益，虽然任何一首歌都不可能体现出二人出发点的全部异同。歌德的《威廉·迈斯特》中的迷娘之歌《你可知道那地方柠檬树开花》(下文 NAWM 135 有沃尔夫为此诗的谱曲及评介)是分节诗，但是舒伯特摆脱诗歌的形式，在第三节中把原来的 A 大调旋律一转而为平行 A 小调，以重笔渲染赶骡人攀登云雾弥漫的山路。除此以外，音乐形象都决定于第一诗节。舒伯特从和弦伴奏转为分解和弦的三连音音型；人声唱 Ein sanfter Wind vom blauen Himmel Weht(“和煦微风吹自蓝天”)这一句十六分音符跑句的歌词时，作曲家从小调中借用委婉而遥远的中音和下中音和弦。戏剧性最为强烈的对比出现在两句叠歌式的地方 Dahin, dahin(“那里、那里”)，迷娘苦苦思念她的故乡，那里“金灿灿的橙子在黑油油的树叶中容光焕发。”这里，舒伯特让钢琴先弹奏一个半音旋律线，然后由人声继续。在 dahin mocht' ich mit dir zieh'n (“我和你去那里”)这几个字上，人声和伴奏都提示驿车的喇叭声。
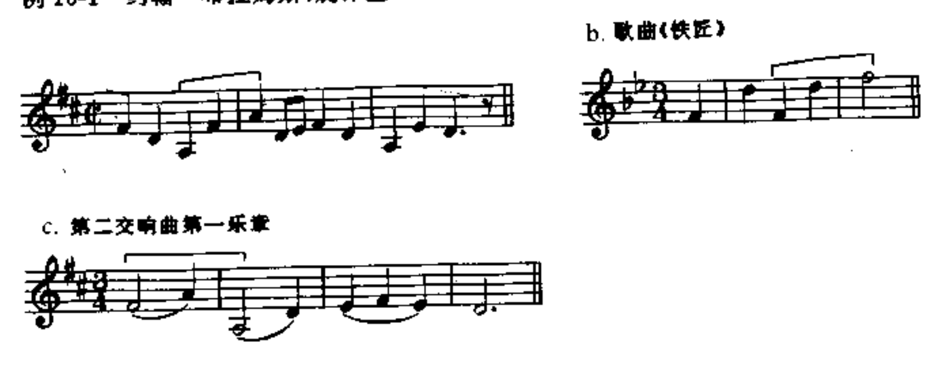
舒曼的谱曲是分节式的，貌似简单。钢琴的前奏在每一节进入之前重复，以四小节(G 小调)精炼地概括整首歌曲的渴望情绪和用半音表现的小径。人声的节奏比舒伯特的更像说话，第一行的问句真的像在提问，伴奏几乎像宣叙调。回忆遥远的故乡的和风带出三连音，但是这次是用重复和弦的方式，和声在一个比较静止的低声部上作半音变化。舒曼和舒伯特一样借用平行大调的和弦，特别是在 Dahin,

dahin("那里、那里")一行上。舒曼的歌曲不那么以旋律为主宰,钢琴所作的评注主要依靠和声进行,对于托出原诗的深层涵义贡献甚大。

布拉姆斯的利德歌曲 舒曼的主要继承者是约翰·布拉姆斯(1833—1897),利德这一形式同布拉姆斯的天性相近。他一生都写利德,共260首。他也改编德国民歌,包括1858年发表的一组14首(题赠给罗伯特和克拉拉·舒曼的孩子们)和1894年发表的49首。这些改编歌曲之简朴及其不让复杂的伴奏或者和声不贴切的伴奏减损原来曲调风貌的苦心,出自一位大师,一位在必要时可以写出最最精致复杂的音乐结构的作曲家笔下,尤其令人叹服。布拉姆斯声称民歌是自己的理想,他有许多创作歌曲,例如家喻户晓的《摇篮曲》便是民歌风格的。类似的民歌式的通俗魅力见于四重唱加四手联弹钢琴伴奏的两组《爱之歌圆舞曲》中(第一组可以不用四重唱)。

布拉姆斯奉舒伯特为声乐写作的楷模,利德中很大一部分像舒伯特那样采用比较自由的分节歌形式。有《无望的小夜曲》,是布拉姆斯不多几首幽默痛快的歌曲之一(《鼓手的歌》、《到爱人那里去》也属于欢快的歌曲)。但是,布拉姆斯的基调多半是严肃的。布拉姆斯的音乐不如舒曼那样激越、热烈、冲动;克制而有某种古典的庄重,以内省、无奈、哀伤的情绪为主。这种性质的最佳代表作是《萨福颂》,是布拉姆斯最著名的利德之一,它也表现了布拉姆斯常用的独特手法,例如旋律线建立在三和弦诸音上或周围,有时省略根音(见例16-1)。在布拉姆斯的基本上沉思的风格中也有表现激情的余地,而且由于避免过火,恰如其分而更觉有效。在所有的德国利德中,没有比根据路德维希·蒂克的诗歌而作的《玛格洛纳》传

例16-1 约翰·布拉姆斯,旋律型



奇套曲(Op. 33)中的某几首爱情歌曲或者《你怎么是我的女王》和《我的爱情是青葱的》更加精美的了。

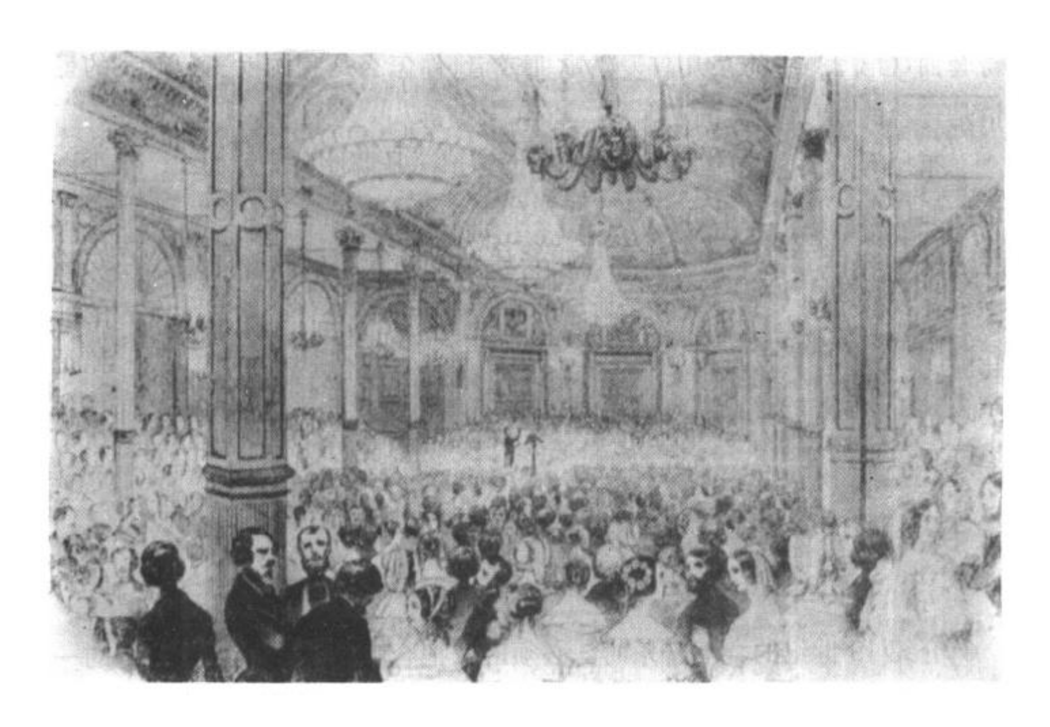
布拉姆斯的利德的要素是旋律和低声部，是调性布局和曲式。很少图画性的伴奏，像舒曼歌曲中那么重要的器乐前奏和后奏也不多。然而，钢琴声部的织体五光十色，频频使用长段琶音的音型(《你该知道我在归途中》)和切分节奏。最伟大、最典型的布拉姆斯利德也许当数思索死亡的那些歌，例如《旷野寂寞》、《我的睡眠越来越浅》、《在教堂墓地上》、《死是寒夜》以及根据《圣经》内容而写的《四首严肃歌曲》(Op. 121，1896)，后者堪称布拉姆斯晚年的最高造诣。

合 唱 音 乐

介绍19世纪的合唱音乐时，必须区分把合唱仅仅用作大型结构的一个部分和以合唱为兴趣中心的作品。属于前一类的有歌剧中众多的长篇合唱曲、交响曲的合唱乐章，以及柏辽兹和李斯特的大型合唱管弦乐作品。有意思的是浪漫主义时代最精通合唱曲写作之道的作曲家门德尔松和布拉姆斯，恰恰也是最熟谙过去的音乐、抗拒浪漫主义极端倾向最为激烈的人。合唱不如交响乐那么适合典型的浪漫派情感，不少19世纪作曲家把合唱主要当作管弦乐队的一个部分来处理，用以补充色彩和进行润色。

19世纪合唱音乐不构成大作品的一个部分者可分三大类：(1)主调合唱曲，也即旋律在最高声部的主调风格的小型合唱，或短小的合唱曲，通常用世俗歌词，有钢琴或管风琴伴奏；(2)根据礼仪经文或为教会礼拜用的音乐；(3)根据戏剧或叙事兼戏剧性的歌词，但为音乐会而不是为舞台演出用的合唱(往往有一个或更多个独唱)与乐队作品。第三类内部的分类名称没有固定的；根据宗教或其他宏大题材而写的长篇精致的作品通常称作清唱剧；篇幅短些、戏剧性不太强烈、或者世俗题材的作品有时(被作曲家、出版商或历史学家)称作康塔塔，但是康塔塔一称的用法并不统一。

主调合唱曲和康塔塔(又译大合唱) 18世纪末开始的主调合唱曲由于浪漫主义时期民族情绪高涨，对民歌的兴趣苏醒而获得动力。法国大革命时期的民众欢庆，加上19世纪上半叶法国和德国歌唱团体增多和音乐节的创立，进一步推动了合唱曲创作。韦伯取克尔纳(1791—1813，德国



巴黎胜利街亨利·赫茨的音乐厅举行早期合唱音乐演出，亚历山大·肖龙、弗朗索阿·约瑟夫·费蒂斯和拉斐尔·格奥尔格·基泽韦特等人在19世纪30年代和40年代主办一些重演“历史名家”如帕莱斯特里那、拉索、亨德尔和巴赫作品的音乐会。

爱国诗人——译注)的《琴与剑》中的诗节谱写的男声合唱(1814)是千万首表现爱国情绪的乐曲中的第一首。舒伯特、门德尔松、舒曼、古诺、李斯特和欧洲大大小小的作曲家几乎无不写作男声、女声或混声合唱，或有伴奏或无伴奏，歌词有爱国的，有多愁善感的、有欢乐的、以及各种各样的韵文。这类音乐有特定的用途，现在已多半没人记得。

兴趣比较持久的是一些康塔塔，如门德尔松的《沃尔珀吉斯之夜》(1832，1843年修订)和舒曼的《天堂与仙女》(1843)和《歌德的〈浮士德〉选场》(1844—1853)。这方面的大师是布拉姆斯，他的作品有许多短小的、通常无伴奏的女声、男声或混声合唱，还有一些大型的合唱与乐队作品。其中有一些不仅是19世纪、也是古往今来最优美的合唱曲：如女低音独唱与男声合唱的《狂想曲》(1870)、混声合唱的《命运之歌》(1871)和《纳尼》(根据席勒的诗写的悼歌，1881)和六声部混声合唱的《命运三女神之歌》(1883)。

教堂音乐 将近19世纪中叶，罗马天主教会内部兴起一场音乐改革运动，后来以音乐的守护神圣塞西利亚的名字命名，叫作塞西利亚运动。塞西利亚运动一半是受浪漫主义对过去的音乐发生兴趣的促使，在某种程度上复兴据称为16世纪"无伴奏合唱"的风格，恢复格里高利圣咏的纯净面目，但是没有激发献身于这些理想的作曲家创作出重要的新作品来。19世纪前期最优秀的天主教音乐出自巴黎的路易吉·凯鲁比尼和维也纳的弗朗茨·舒伯特笔下。舒伯特的A调弥撒曲和E调弥撒曲(D.678、950)[①]是19世纪中弥撒经文的最佳配乐之一。在新教和圣公会方面门德尔松的诗篇和塞缪尔·塞巴斯蒂安·韦斯利(1810—1876)的赞美歌可以一提。在俄国，1796年以后圣彼得堡皇家圣堂的总监季米特里·鲍特年斯基(1751—1825)是19世纪培育教堂音乐新风格的一长列作曲家中的第一位；这种新风格从东正教礼仪的调式圣咏中汲取灵感，节奏自由，用一个或两个四至八声部或更多声部的合唱队，音域宽大、无伴奏，浓艳织体中八度重复的效果极佳。巴黎人夏尔·古诺(1818—1893)的弥撒曲和其他宗教音乐在当时受到高度重视，但是，他那融虔敬与温和的浪漫主义于一炉的特点，不幸遭到后人的刻意模仿，无意中致使可能有过的意义丧失殆尽。古诺的最著名的弥撒曲《圣塞西利亚弥撒曲》(1885)也曾因在最后乐章中插入了非正常经文唱词的字句，不合礼仪而受到谴责。

其他根据礼仪经文而作的音乐 埃克托尔·柏辽兹(1803—1869)的《死者大弥撒》(安魂曲)和《感恩赞》中浪漫主义的音乐锐势和宗教主题冲撞，引起了一场熊熊烈火。这两部宗教音乐金碧辉煌，但是不适用于教堂礼拜。是乐队和人声的戏剧化交响曲，诗意盎然的歌词不过是碰巧带有教义性质，别具一格。它们属于世俗传统、爱国传统，而不属于教会的传统，它们的祖先是法国大革命的盛大音乐节庆。《安魂曲》首演于1837年，《感恩赞》于1855年。两部作品都是庞大无比的，不仅篇幅长，演奏人员多，构思宏伟、表演璀灿。关于柏辽兹在《安魂曲》的《奇妙的号声》合唱中要求140名演奏员的乐队、4组铜管、4个平锣、10对钹、16只定音鼓，人们讲得太多，而关于这些乐器全部用上时(相对不多)的精美绝伦的音乐效果则讲的太少。《安魂曲》的配器法中还有百来处天才之笔，例如《牺牲》中的长笛和长号同男声合唱相交替，在《羔羊经》开始处进一步加以采用；《为

什么悲伤》中英国管、大管、低音弦乐器和男高音声部以同度结合时的苍劲线条；或如《圣哉经》中美妙而长长的男高音旋律的回复，独唱和合唱的5小节启应乐句用大鼓和钹的 *pp* 敲击来点开。《感恩赞》不如《安魂曲》那么充满惊人的管弦乐试验，但是风格更为成熟，其中最后一段 judex crederis（“我们相信你将为判官”）不愧为合唱与乐队的最最惊心动魄的一个乐章。

柏辽兹在教堂外所做的，弗朗茨·李斯特（1811—1886）努力在教堂内做。他为1855年匈牙利格兰（埃斯特贡）大教堂献堂典礼而作的《节庆弥撒曲》和为1867年匈牙利国王加冕而作的弥撒曲的规模和风格都符合李斯特本人对宗教音乐的浪漫主义理想，1834年他用文字表达如下：

> 也许可以称这种新音乐为人道主义，如果想不出更好的名称的话。它必须是崇敬的、强有力的、肃穆的，在宏大的规模上合戏剧与宗教为一，既有戏剧性又是神圣的，既华丽又素朴、既隆重又严肃、火热而奔放、激荡而安详、晶莹而冲动。②

这些双重性在李斯特的教堂音乐中从未水乳交融般成为风格特点。在短小的作品中比较接近他的理想，例如为《诗篇第十三首》（《主啊，你忘记我要到几时呢?》）和《苦路》中，前者用男高音独唱、合唱与乐队，作于1855年；后者有许多经过句采用“试验性”和声，是一部独唱、合唱与管风琴曲，成于1879年，但在作曲家生前从未发表或公开演出。

有两位意大利作曲家对19世纪的教堂音乐作出重大贡献，一位是焦阿基诺·罗西尼（1792—1868），一位是朱塞佩·威尔第（1813—1901），今天人们时兴把罗西尼的《圣母悼歌》（1832，1841）贬为歌剧化作品，因而是俗里俗气的。写作这部作品所用的戏剧风格也的确受到1903年庇护十世颁布的著名的通谕“教皇自动诏书”的明文禁止，但是按“诏书”中规定的标准，不止是柏辽兹、李斯特和威尔第，连海顿、莫扎特、贝多芬、舒伯特和布鲁克纳的弥撒曲都不可以在教堂内使用。罗西尼的《圣母悼歌》是一部严肃而写得不错的作品，除了引起争议的歌剧式咏叹调外，有无比精美的合唱写作（特别是开始和结尾几首）；这些咏叹调的风格在当时的作者和公众听来，并不觉得轻率或不妥当。罗西尼的《小弥撒曲》是19世纪教堂音

乐的又一优秀范例。

威尔第的《安魂曲》(1874)为纪念亚历山德罗·曼佐尼(1785—1873)而作，曼佐尼是19世纪最著名的意大利小说《约婚夫妇》的作者。《安魂曲》篇幅庞大、感人至深，具有鲜明的戏剧性，同时又洋溢着道地的天主教精神。

安东·布鲁克纳(1824—1896)成功地融19世纪的精神与技巧于一炉，以崇敬和符合礼仪的态度处理宗教歌词，在他以前没有人这么做过。他的弥撒曲和他的交响曲有许多共同的特性，甚至有共同的音乐主题。他是一个孤独、纯朴而十分虔诚的人，精通对位法，先任林茨大教堂管风琴师，1867年起在维也纳任宫廷管风琴师。

NAWM 143　安东·布鲁克纳《耶西的杖》

这首无伴奏经文歌是用现代化的"拟古体"写的。一个个声部唱的自然音阶线条貌似简单，合在一起产生的织体、和弦和转调却充满了惊人的效果，为20世纪合唱写作的先声。

《D小调弥撒曲》作于1864年，F小调(两首中较大的)作于1867年。它们和布鲁克纳所有的作品一样，出版前都经过许多修改。塞西利亚运动的影响在布鲁克纳的某些经文歌中赫然可见，如严格采用调式写作的无伴奏合唱的升阶经《正义之口》(1879)。

新中世纪风格的一部新颖独特的作品是短小的《E小调弥撒曲》(1866，发表于1890)，用一个8声部的合唱和15件管乐器(成对的双簧管、单簧管、大管、小号、4支圆号和3支长号)。19世纪晚期堪与这首弥撒曲相比者，只有布拉姆斯的无伴奏经文歌Op.74和110，它们同路德教派众赞歌的关系犹如布鲁克纳的弥撒曲同罗马教会的素歌的关系。布鲁克纳的最后两部宗教音乐是《C大调感恩赞》(1884)和《诗篇第150首》(1892)，二曲都有独唱、合唱、管风琴和完整的管弦乐队。

浪漫主义的清唱剧　主要盛行于英国和德国这些新教国家里，按18世纪的路子发展。可以说像戏剧，通常用圣经或其他宗教题材，但是由于

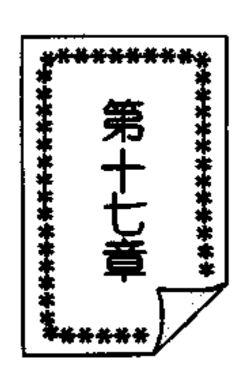
不受搬上舞台演出的种种限制，因此可以有歌剧所不可能具备的凝神观照的史诗般的气概。因此，清唱剧可以启发作曲家采用这样的题材，如路德维希·施波尔(1784—1859)的《最后的审判》(1826)，或李斯特的《基督》(1856)、塞札尔·弗朗克(1822—1890)的《八福》(1879)，或古诺的《救赎》(1882)和《死与生》(1885)。最后两首都是为英国伯明翰的节庆演出而写的。门德尔松的两首群众化的清唱剧《圣保罗》(1836)和《以利亚》(1846，也为伯明翰而作)，和李斯特的《圣伊丽莎白轶事》(1857—1862)中的戏剧性和描绘性比较坦率，柏辽兹则以《基督的童年》(1854)独树一帜，这是一部妩媚动人、美丽如画的作品，不是宗教音乐。

19世纪清唱剧的主要优点在于合唱的应用，这方面显然得亨德尔所创始的清唱剧形式的嫡传。门德尔松和亨德尔一样，能写作"效果极佳"的合唱音乐，例如《巴力》的合唱或者《以利亚》中的卓绝的《他看顾着以色列》。不幸的是，英国的许多模仿者和欧洲大陆的继承者都缺少这种天赋；或许有人有此天赋，但缺乏门德尔松的想像力和趣味。古诺、李斯特和弗朗克的合唱写作太千篇一律地采用主调音乐，因此效果并不永远理想，唯一能与门德尔松的技巧比美的第一流作曲家中只有布鲁克纳与布拉姆斯二人。

布拉姆斯的《德意志安魂曲》(1868)用女高音和男中音独唱、合唱与乐队，歌词不是取自拉丁语的安魂弥撒的礼仪经文，而是德语圣经中的默想和慰藉的段落，作曲家亲自挑选，十分得体。布拉姆斯的音乐，像许茨和巴赫一样，灵感来自对人的必死命运和对天堂的希望的深切关心，但在《德意志安魂曲》中，这些严肃的思想表现得感情浓郁，穿上19世纪和声的华丽的色彩外衣，由宽敞的曲式建筑加以调节，凭着对合唱和乐队效果的万无一失的判断力的指引。

① 舒伯特的作品的最佳编号为奥托·多伊奇和道纳德·威克林在《舒伯特：编年主题目录》(1951年伦敦与纽约)中所加，多伊奇在《音乐与文学》34期(1953年)第25—32页作了勘误和增补。德文版由沃尔特·杜尔、A.费尔和C.兰登等人翻译、修订与扩充(1978年由卡塞尔的贝伦赖特公司出版)。

② 重印于李斯特《全集》(1881年莱比锡)中。



19 世纪：器 乐

钢 琴

19 世纪的钢琴大不相同于莫扎特为之而作曲的钢琴。钢琴经过重新造型、扩大、改进机械功能后，能在任何力度水平发出丰满而结实的声音，能在各方面满足对表情和惊人技巧的要求。钢琴为浪漫主义乐器之王。

19 世纪初，有两大钢琴演奏学派：一派强调织体清晰、技巧流利，以莫扎特的学生，才华横溢的约翰·尼波穆克·胡梅尔(1778—1837)为代表。另一派注重音色饱满、力度范围大、效果如管弦乐队、表演带戏剧性、技巧有感染力；贝多芬当然属于这一派。这两种风格都体现在穆齐奥·克莱门蒂的作品中，克莱门蒂是一位颇有影响的作曲家、钢琴家和教师，1799 年起为伦敦钢琴制造商。所作名著《艺术津梁》(出版于 1817—1826 年)包含 100 首练习曲，“有严格风格的，也有自由风格的”，换言之，有对位练习曲、也有炫技练习曲。他所作的许多奏鸣曲受到贝多芬的推崇(见NAWM109 的讨论)。

随着技巧要求日益苛严，随着 19 世纪中钢琴音乐新风格的发展，出现了若干重要的演奏学派和作曲学派。克莱门蒂的学生约翰·费尔德(1782—1837)、胡梅尔的学生阿道尔夫·封·亨塞尔特(1814—1899)，还有肖邦(基本上)，都追求优雅和感伤、明亮和清晰，肖邦的早期作品特别显示出胡梅尔的风格。另一些钢琴家则以令人难忘、大胆进取和引人注意为目标。最突出的有弗里德里希·卡尔克布雷纳(1785—1849)、西吉斯蒙德·塔尔贝格(1812—1871)和光怪陆离的美国人路易斯·莫劳·戈特沙尔克



维也纳安东·沃尔特公司造于1810年左右的三角钢琴(耶鲁大学收藏)。

(1829—1869), 都是成功的炫技型钢琴家, 但是只能算是二流作曲家。第三种是技巧和演释都极出众的19世纪大师, 是"钢琴的巨神": 弗朗茨·李斯特、安东·鲁宾斯坦(1829—1894)、汉斯·封·比洛(1830—1894)和卡尔·陶西格(1841—1871)。其中李斯特和鲁宾斯坦也是重要作曲家, 封·比洛也是重要指挥家。

19世纪最优秀的钢琴作曲家和演奏家竭力避免走伤感的沙龙音乐的极端, 也竭力避免走毫无意义的炫技的极端。其风格和技巧主要决定于音乐内容、没有多余的装饰和炫技的作曲家兼演奏家中有舒伯特、舒曼、门德尔松、布拉姆斯和克拉拉·维克·舒曼(1819—1896)。

不少浪漫派钢琴音乐用舞曲形式或作为抒情小曲写作。抒情小品有各种各样的名称, 但几乎总令人联想某种浪漫意境或情景, 有时以标题点明。较长的作品主要为协奏曲、变奏曲、幻想曲和奏鸣曲。有不少奏鸣曲完全可以被看作情调小曲的集合, 而不是古典派理解的奏鸣曲。

为钢琴写作的音乐

早期的浪漫派作曲家 卡尔·玛里亚·冯·韦伯(1786—1826)的钢琴作品有四首奏鸣曲、两首协奏曲和钢琴与乐队的F小调《小协奏曲》

(1821)，后者较为出名，还有许多短曲，其中《邀舞》(1819)是好几代钢琴家都演奏的曲目。韦伯的风格节奏性强、美丽如画、充满对比、技巧辉煌，但没有深刻内容。

19世纪初有一个独特的钢琴和作曲学派盛行于波希米亚。扬·拉迪斯拉夫·杜塞克尤以其奏鸣曲驰誉欧洲，其中有些段落包含早期浪漫派和声的重要例子(见NAWM 110)。扬·瓦茨拉夫·托玛谢克(1774—1850)和他的学生扬·胡戈·沃希谢克(1791—1825)写短小的抒情钢琴曲，标题均为田园诗、狂想曲或即兴曲。沃希谢克有一首出色的钢琴奏鸣曲Op.20和一首优美的D大调交响曲(1821)；他自1813年起住在维也纳，他的音乐对舒伯特的影响不小。
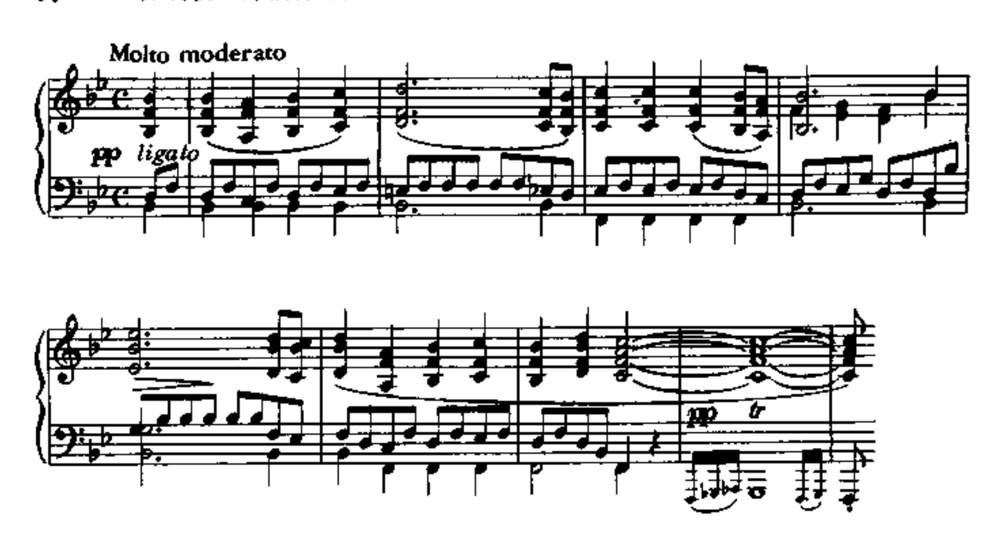
弗朗茨·舒伯特　除了许多进行曲、圆舞曲和其他舞曲外，舒伯特写过14首钢琴小曲，被出版商加上不起眼的标题"即兴曲"或"音乐瞬间"。最重要的大型钢琴曲是11首奏鸣曲和根据他的歌曲《流浪者》的主题而写的《C大调幻想曲》(1822)。他的许多二重奏，特别是《大二重奏》(D.812)，F小调幻想曲(D.940)和A大调回旋曲(D.951)也很重要。他没有写协奏曲。6首《音乐瞬间》(D.789)和8首《即兴曲》(D.899、935)在钢琴文献中的重要性相当于利德之于声乐文献。每一首有一种独特的意境，这些作品成为此后写作亲切的钢琴小曲的每一个浪漫派作曲家的楷模。《流浪者幻想曲》(D.760)在对演奏技巧的高要求上，在舒伯特的钢琴曲中可谓独一无二。它有奏鸣曲那样的四个乐章，相互连接，全曲以柔板与变奏为中心，其主题也以不同变形出现在其它三个乐章中。

舒伯特的奏鸣曲似乎受海顿、莫扎特的影响比受贝多芬的影响大些。外在形式从不背离标准的古典格局，气氛却是抒情重于戏剧，开朗的旋律不宜于作动机式展开。有些慢乐章完全可以作为即兴曲或音乐瞬间曲发表，例如，B大调奏鸣曲Op.147(D.575)和A大调奏鸣曲Op.120(D.664)中的慢乐章。1825—1826年的3首奏鸣曲，A小调、D大调和G大调(Op. 42、53和78，或D.845、850、894)比以前的规模大些，但性质上无根本区别。舒曼写道："舒伯特的这3首奏鸣曲应该说都是'炉火纯青'之作，但是第三首似乎是最完美的，不论在形式上还是在气质上。"

在1828年的最后3首钢琴奏鸣曲中，舒伯特显然想到贝多芬，如C小

调奏鸣曲(D.958)的暴风雨般的第一乐章和$B^{\flat}$调奏鸣曲(D.960)的末乐章的开始，后者就像贝多芬的四重奏Op.130的末乐章的开始。但这些只是表面上的相似，舒伯特在这些奏鸣曲、特别是最后一首($B^{\flat}$调)中，最鲜明地表现为独立而无可比拟的抒情大师，$B^{\flat}$调奏鸣曲无疑是他最伟大的钢琴曲。一个长长的歌唱性旋律开始第一乐章(例 17-1)；副主题段和展开部的特点是摇曳不定的转调；通篇的音响布局完美。慢乐章用$C^{\#}$小调(中音降半音的等音调)，中间一段用A大调；这一乐章的变化细致的固定低音节奏是典型的舒伯特，尾声中表情丰富的留音和大小调之间的出人意外的转移，也是典型的舒伯特。

例 17-1　弗朗茨·舒伯特，降 B 调奏鸣曲：开始



费利克斯·门德尔松-巴托尔蒂(1809—1847)　他本人就是一位技艺精湛的钢琴家。他写的钢琴曲要求流利的技巧，但总的风格是优雅而敏感的，没有太多的暴烈或炫耀。大型钢琴作品有 2 首协奏曲(其中一首，作于 1834 年的g小调，一直是钢琴家喜爱的)、3 首奏鸣曲、前奏曲与赋格、变奏曲和幻想曲。前奏曲与赋格是门德尔松对巴赫音乐感兴趣的明证。

门德尔松最优秀的大型钢琴作品是D小调《严肃变奏曲》Op.54(1841)。谐谑曲式乐章中的精灵似的轻盈和明晰是门德尔松音乐的独特品质，在大家熟悉的《行板和随想回旋曲》Op.14 中十分明显，这首作品可能写于15岁时；《升f小调随想曲》Op.5(1825)风格相似，不过更加辉煌。

门德尔松当年最受欢迎的钢琴作品是 48 首小曲，前后分 6 册发表，总称为《无词歌》(今天个别曲子有标题多半是出版商加的)。《无词歌》这一标题本身就是典型的浪漫主义时期的名称。这些歌中除了几个今天听上去没有光泽、多愁善感的曲调外，有许多浪漫派钢琴小曲和门德尔松最精彩之笔：如A小调《船歌》(Op.62，No.5)、人称《纺纱歌》的欢快的C大调小急板(Op.67，No.4)、降A调《二重奏》(Op.38，No.6)或者Op.67，No.5的委婉凄凉的B小调旋律。门德尔松的和声很少有舒伯特那样令人惊喜的意外之笔，他的旋律、节奏和曲式也没有许多出人意外的地方。

门德尔松为管风琴写的 3 首前奏曲与赋格和 6 首奏鸣曲是浪漫主义时期管风琴曲中的不多几首杰出作品。奏鸣曲的乐章多半先写成分开的仪式终始曲，后来才合成现在的排列。奏鸣曲的重要特点是频频使用赋格写作，应用路德教派的众赞歌旋律，特别是第三奏鸣曲第一乐章和第六奏鸣曲的前面两个乐章。

罗伯特·舒曼 先在大学里学习法律，后致力于成为独奏钢琴家，不幸右手受伤，未能如愿，乃悉心作曲并为莱比锡的《新音乐杂志》工作，1834—1844 年任杂志编辑。他的文章和评论是浪漫主义运动的一股重要力量；他是第一个发现肖邦和布拉姆斯的天才和舒伯特的器乐的人。1840 年前舒曼出版的作品(Op.1-23)全部为钢琴曲，几乎包括他的全部钢琴曲，只有唯一的一首协奏曲(1845)是例外。这首协奏曲、《C大调幻想曲》Op.17(1836)和一组变奏曲《交响练习曲》(1834)是他主要的几首较长的钢琴曲，虽然他还有几组变奏曲和 3 首奏鸣曲。其余的钢琴作品有短小的性格曲，往往被作曲家本人归成组织松散的套曲，加上《蝴蝶》、《狂欢节》、《幻想小曲》、《童年情景》、《克莱斯勒偶记》、《新事曲》、《夜曲》、《维也纳狂欢节趣事》之类的标题。为儿童写的可爱的小曲则收在《儿童曲集》(1848 年出版)中。

从钢琴曲和钢琴曲集的标题看出，舒曼不仅希望他的音乐被看成一个个音响的模式，还企图以某种方式唤起音乐以外的诗情画趣，把文学形式移植到音乐中来。这一态度是浪漫主义时期的典型态度，尽管舒曼承认自己通常是先写音乐后有标题，也不稍减这一态度的重要意义。他的音乐比其他任何一个作曲家更充分体现了浪漫主义精神的深度、矛盾和紧张；他

的音乐时而热情似火、时而朦胧如梦，时而激烈、时而幻想，时而古怪、时而渊博。在他的著述和《大卫同盟舞曲》中，他的天性的不同方面具体化作想象人物弗洛勒斯坦、尤西比乌斯和拉罗这些大卫同盟的盟员；大卫同盟取名于圣经上的大卫王，声讨音乐中的腓利斯人，也即市侩。弗洛勒斯坦是冲动型革命家，尤西比乌斯是年轻的梦想家，拉罗是英明成熟的老师。《狂欢节》中有前两个人物的音乐素描；还可以说，在《交响练习曲》的火热的末乐章中听到弗洛勒斯坦，在以一首早期歌曲为主题的升f小调奏鸣曲的咏叹调中听到尤西比乌斯，在为脚键盘钢琴而作的Op.56的《卡农练习》和赋格曲Op.60、72和 126 以及其他许多钢琴曲的对位精妙的内声部和赋格段中听到拉罗的声音。

巴赫对舒曼风格的影响在 1842 年以后的作品中特别明显。舒曼不断钻研贝多芬和巴赫的音乐，也不断劝别人这么做。他给青年音乐家的忠告之一便是："勤学苦练杰出大师们的赋格曲，尤其是约翰·塞巴斯蒂安·巴赫的。以《平均律钢琴曲集》为你每天的面包，你必能成为优秀的音乐家。"舒曼的钢琴曲虽不容易弹，却从不以浅薄的炫技讨好听众；然而用的全是绝对钢琴化的语汇。

舒曼谈发现舒伯特的C大调交响曲☆

我必须开门见山地说，没有听过这首交响曲，就不了解舒伯特。许多人可能觉得我如此推崇这首交响曲，未免言过其实，谁不知道舒伯特对艺术的贡献。原因之一当然是：作曲家们常听到这样扫兴的话，自从有了贝多芬，"切莫再写交响曲"。……听舒伯特的交响曲，听曲中明快、绚丽、浪漫的生活，（维也纳）这城市具体地呈现在我眼前，我明白了何以在这样的环境中能产生这样的作品。……每个人都必须承认，今天亮明天暗的外部世界往往深深搅乱诗人或音乐家的感情；每个人都必须承认，听这首交响曲时，它给我们揭示的不止是一首美丽的歌，不止是音乐以千百种方式表现过的喜和忧，它把我们带进从未探索过的境界，记忆中从未有过的。要懂得这一点，你只要听一遍

这首交响曲，其中除了最出神入化的作曲技巧外，有着生活的各色风采，层次无比细腻，处处有精深涵义，细节生动鲜明，整个洋溢着舒伯特在其他作品中向我们介绍过的浪漫主义。

再说，这首交响曲长如天书，像一部4卷本的小说，也许是让·保尔写的，他这人永远写不到头，没有结局，而且理由充分——可以让读者自己去想象。这是多么新鲜，这种丰盛的感觉，一反读别人写的小说时的感受，老是害怕到头来大失所望，因失望而伤心。

☆ 舒曼在探访舒伯特之兄弟费尔迪南德时发现这首从未演奏过的C大调交响曲的手稿，经舒曼斡旋，这首交响曲在莱比锡布业大厅音乐会上演出。

摘自《新音乐杂志》12卷(1840年)，保尔·罗森费尔德译《舒曼论音乐与音乐家》(1946年纽约诺顿版)

弗雷德里克·肖邦　弗雷德里克·肖邦(1810—1849)的创作几乎全是钢琴曲。主要作品有2首协奏曲和几首钢琴与乐队的大作品，3首奏鸣曲，27首练习曲，4首谐谑曲，4首叙事曲，24首前奏曲，3首即兴曲，19首夜曲，许多圆舞曲、玛祖卡和波洛奈兹，一首升F调船歌，一首降D调摇篮曲和一首F小调幻想曲。

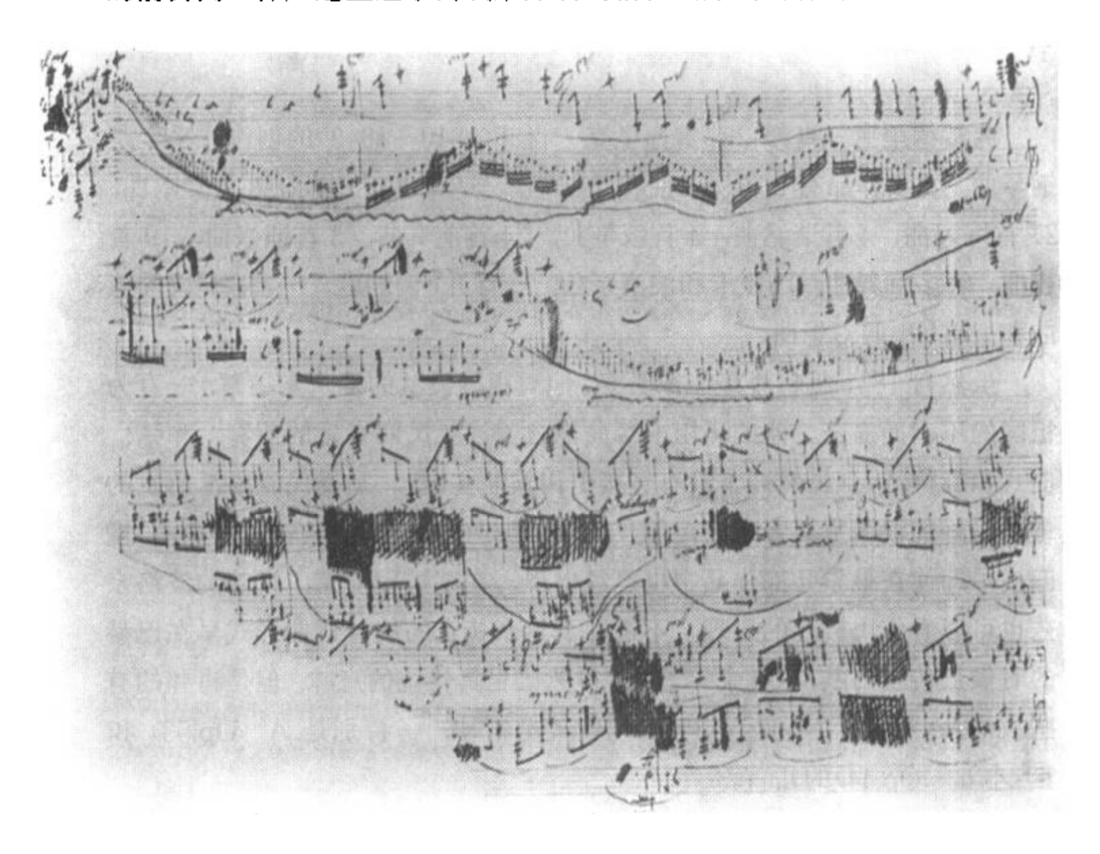
虽然自1831年起肖邦住在巴黎，他对祖国波兰的爱从未稍懈，一直为祖国的不幸而痛苦。他的玛祖卡舞曲饱含着波兰民间音乐的节奏、和弦、曲式和旋律特点(虽然通常没有直接引用波兰主题)，是受民族语汇启发的最早最好的浪漫主义音乐的范例。特别是波兰民间音乐特有的“利第亚”增四度，即使在最早几部作品中也已经出现。在某种程度上，肖邦的波洛奈兹也可以看作民族性的表现。不过由于这个特定的波兰舞曲形式早在巴赫的时候已传至西欧，100余年下来，自然已呈具传统的意味。但是肖邦的有些波洛奈兹重新燃起波兰的骑士风度英勇精神——特别是 $A^{\flat}$ (Op.53) 和 $F^{\#}$ 小调 (Op.44)的几首。

肖邦的音乐多半静观内省，在线条清楚的曲式轮廓内带有即兴味道。他虽然是音乐会独奏钢琴家，但不是气势凌人的戏剧性演奏家，很可能别

人演奏时渲染了他的音乐的英勇的一面，比他本人更加强调，非他自己所愿意。他的作品全部要求演奏者不仅有无懈可击的触键和技巧，而且能想象丰富地使用踏板，审慎地应用自由速度(tempo rubato)。肖邦自己形容自由速度为左手严格遵守节拍而右手在一个乐句的范围内略作或紧或松的变化。

夜曲、即兴曲和前奏曲是肖邦最亲切的作品。夜曲的名称和概念得自爱尔兰钢琴家和作曲家约翰·费尔德。1802 年，费尔德被老师克莱门蒂带去圣彼得堡演出，并帮助创建他的事业。费尔德的钢琴技巧浓艳，李斯特在巴黎听到他时十分感动，流利、珍珠般的风格反映在夜曲中，第一首夜曲作于 1814 年。在$B^{\flat}$调的第五首中右手的一个长长的抒情线条露骨地显示出意大利歌剧特别是贝利尼的影响，左手以间距甚宽的分解和弦伴奏。

创作前奏曲时，肖邦正沉浸于巴赫的音乐中。和《平均律钢琴曲集》中的前奏曲一样，这些短小而线条分明的情调画穿越所有的大调和小调，虽



肖邦的升F调《船歌》Op.60(1846)的手稿，末页。

然肖邦按五度循环运用(C大调—A小调—G大调—E小调等等)。肖邦对后人影响甚大的丰富的变音和弦和转调显著地出现在许多前奏曲中，尤以第2、4、8首以及第14和24首的中段为甚。

肖邦风格的基本特点大面积地铺陈在叙事歌和谐谑曲中。他显然是把ballade(叙事歌)一称用于器乐曲的第一人，用这一形式写作的乐曲(特别是G小调Op.23和F小调Op.52)抓住了19世纪伟大的波兰诗人亚当·密支凯维奇的叙事歌的魅力和热情，把它们同难以形容的自发性以及和声和曲式不断出新的转折(这些都是成为肖邦的独特标记)相结合。主要的几首谐谑曲为B小调(Op.20)和升C小调(Op.39)。肖邦的谐谑曲毫无这一体裁原有的调皮感，都是些十分严肃、精力充沛、情感激越的作品，和叙事曲一样，有条不紊地组织在从乐思中自然产生的紧凑的形式中。F小调大幻想曲(Op.49)的气派同样宏伟，内容甚至更加丰富多变，堪与舒伯特和舒曼的幻想曲并列。波洛奈兹-幻想曲(Op.61)是肖邦的最后一首大型乐曲，曲式甚至更加自由。这首乐曲和大提琴奏鸣曲(Op.65)一起指出一些新的动向，要是他没有夭折可能会进一步加以探索。

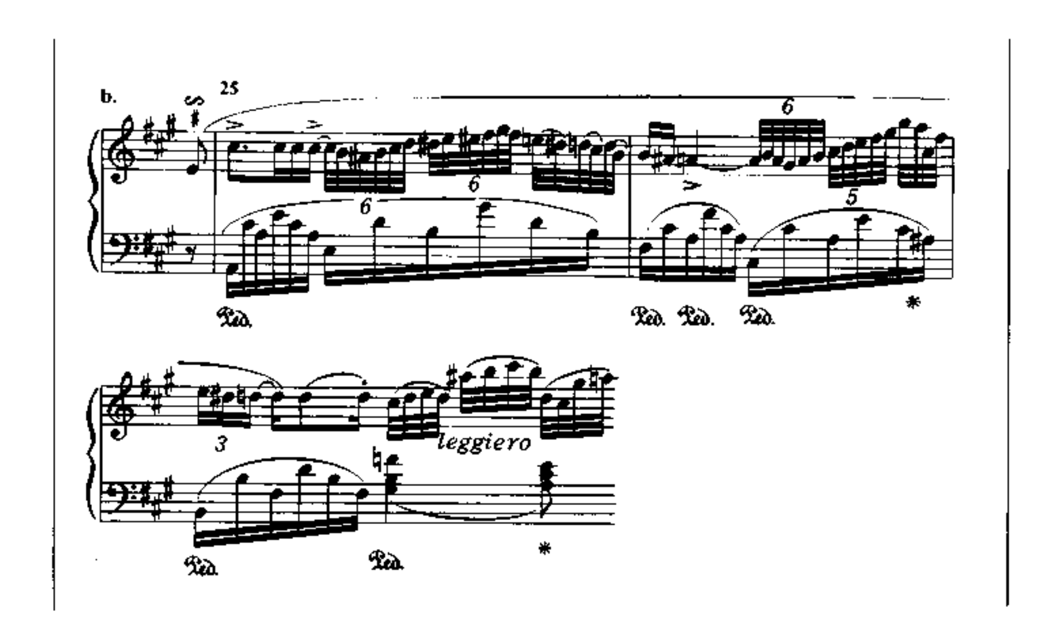
NAWM 125　约翰·费尔德：A大调夜曲，第8首

NAWM 126　弗雷德里克·肖邦：降E大调夜曲，Op.9,No.2

费尔德的夜曲同肖邦的夜曲有一些相似之处，特别是上行大六度、热情的连音、和船歌式伴奏下的旋律的半音装饰(见例17-2 a)。这一线条(例17-2 b)得自歌剧歌唱家常用的装饰和华彩，后来被钢琴家借用于根据家喻户晓的咏叹调而作的即兴变奏曲中。费尔德虽有肖邦的一些独特手法的萌芽，但无法同肖邦的抒情线条支托其上的丰富的和声想象力相比，如E♭调夜曲中的那样：

例17-2　约翰·费尔德：夜曲 No. 8

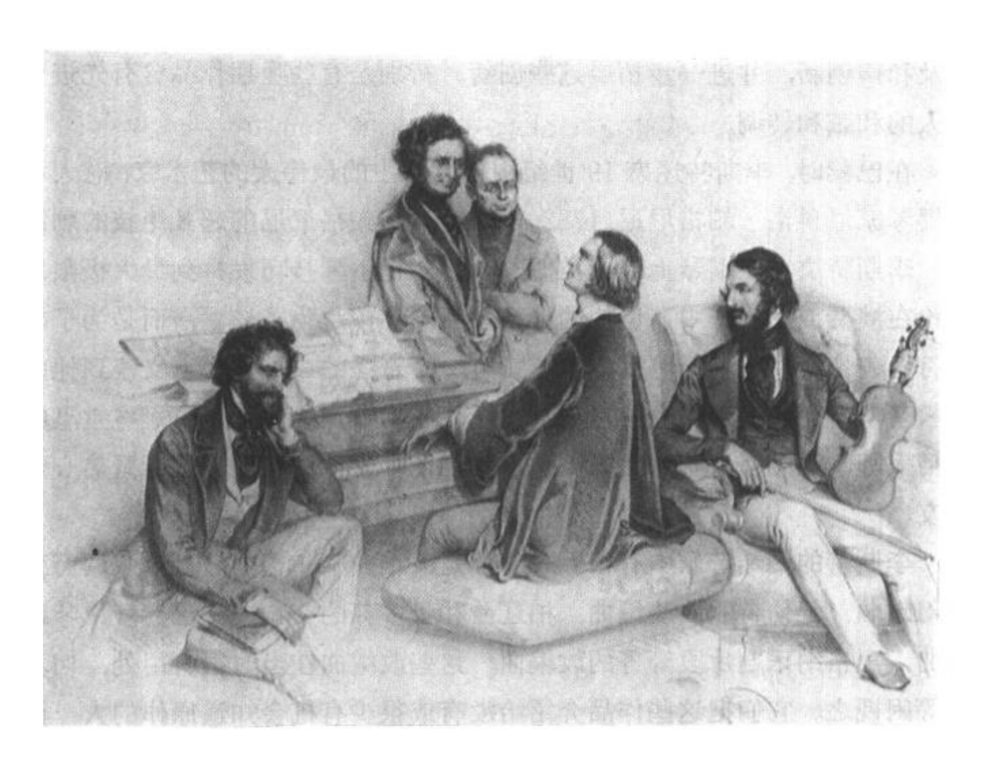
a. 17 *p* *con tenerezza*



肖邦的练习曲(Op.10和Op.25中各12首，另有3首无编号)是钢琴音乐史上的重要里程碑。练习曲，顾名思义，是一首主要为训练技巧而写的练习，因此，每一首练习曲照例有特定的技巧训练目标，只有一个音乐动机。19世纪中的练习曲创作不计其数，但肖邦是成功地将这一实用目标同重要的艺术内容相结合的第一人；李斯特和布拉姆斯只是师从肖邦的榜样。肖邦的练习曲是晶莹透澈的技巧练习，也是浓缩凝练的音诗，其题材作曲家小心地不予点明。

摇篮曲(Op.57)像一首主属和弦持续不变的华丽的夜曲。船歌(Op.60)则是以大型曲式和艳丽的装饰处理抒情主题。$B^{\flat}$小调奏鸣曲(Op.35)和B小调奏鸣曲(Op.58)是浪漫主义的奏鸣曲，曲式方面不落俗套，各乐章之间风格迥异，但都有强烈的戏剧性，感人至深。E小调协奏曲(Op.11)和F小调协奏曲(Op.21)写作较早(分别为1830和1829年)，含有一些优美的钢琴音乐，特别在慢乐章中，但是总体效果更像钢琴独奏加上乐队伴奏和间奏，不像钢琴和乐队的平等合作。

弗朗茨·李斯特　李斯特是浪漫主义时期事业最辉煌灿烂的人。他生于匈牙利，父亲是尼古拉·埃斯特哈齐亲王手下的管事。他在维也纳从卡尔·车尔尼学习钢琴，11岁便开始令人眼花缭乱的音乐会独奏生涯，一直



埃克托·柏辽兹和卡尔·车尔尼(站立)，李斯特在弹钢琴，其右为海因里希·威廉·恩斯特。1846 年这幅石版画的作者约瑟夫·克里胡贝尔(1800—1876)则在左边旁观(卡塞尔，私人收藏)。

延续到 1848 年，中断的次数不多。这一阶段主要以巴黎为家。自 1846 至 1861 年，他在魏玛任宫廷音乐总监，鼓励新音乐，指挥许多重要作品的演出，包括 1850 年上演瓦格纳的《罗恩格林》。除了钢琴家、指挥家、作曲家的盛名外，他还有欧洲各地倾注给他的荣誉，以及轰动一时的数起同名媛贵妇的风流韵事的光晕。1861 至 1870 年主要住在罗马，担任天主教会的低品神职；余年平分于罗马、魏玛和布达佩斯三地之间。

李斯特的事业属于世界范围，音乐也兼收并蓄。许多不同因素渗入他的风格形成。第一个因素是匈牙利传统，不仅表现在以民族旋律为依据或受其启发的作品中，也表现在他那火一般、冲动型、活力充沛的气质上。除此背景上，还有他早期在维也纳受的教育，巴黎的浪漫主义文学的强烈影响和以柏辽兹为代表的标题音乐的理想。李斯特所写的一切几乎都有点明的或者可以想象的标题。他的钢琴风格以肖邦为依据，他吸取肖邦的种种钢琴效果(加上自己的新创效果)、旋律的抒情性、弹自由节奏的方式、

以及和声创新，并进一步拓展这些创新。特别是有些晚期作品含有先进得惊人的和弦和转调。

在巴黎时，李斯特迷恋19世纪中颠倒众生的最伟大的艺术家、意大利小提琴家尼科洛·帕格尼尼(1782—1840)。在帕格尼尼的超凡绝技的刺激下，李斯特决定在钢琴上创造类似的奇迹，把钢琴技巧发挥到最大极限，不论在演奏或是创作中。但他的技巧创新不纯粹是为了炫耀，而是为了求得符合表情构思的音乐修辞。李斯特有一个奇怪的二重性，上文谈到他的宗教音乐时已经提过，恐怕也是浪漫派气质的特点：他是一位冠冕堂皇的技巧大师，不无夸大吹嘘之嫌，但对其他艺术家他却又是一位慷慨热心的朋友。

李斯特的钢琴音乐中有很大一部分是改编曲——根据歌剧咏叹调而作的幻想曲、舒伯特歌曲改编曲、柏辽兹和贝多芬的交响曲、巴赫管风琴赋格曲、瓦格纳乐剧片段等等的改编曲。这些改编曲在当时很有用处，切不可等闲视之。它们把这些作品介绍给没有或很少有机会知道原作的人，而且把管弦乐语汇搬到钢琴上的做法开拓了钢琴的性能。李斯特的第二类钢琴音乐自由运用民族曲调，主要有19首《匈牙利狂想曲》，虽然名曰“匈牙利”，其实不过是吉普赛音乐，李斯特和其他19世纪作曲家并不了解真正的匈牙利民间曲调。

李斯特为钢琴与乐队写作两首协奏曲(降E大调、A大调)，一首《匈牙利幻想曲》(由《第十四狂想曲》扩写而成)和一首《死之舞》(根据《末日经》改写)。他的钢琴练习曲中有12首技巧极难的《超级练习曲》。最初作为普通练习发表于1826年，后来把技巧难度提高到空前地步，成为1839年的版本，1852年最后一版改得略为容易些，每首乐曲有一标题。第四首早在1847年已经有《玛捷帕》这一标题，后来扩写并配器，成为写雨果笔下的英雄人物的一首音诗。

NAWM 127　弗朗茨·李斯特：《超级练习曲》No.4，《玛捷帕》

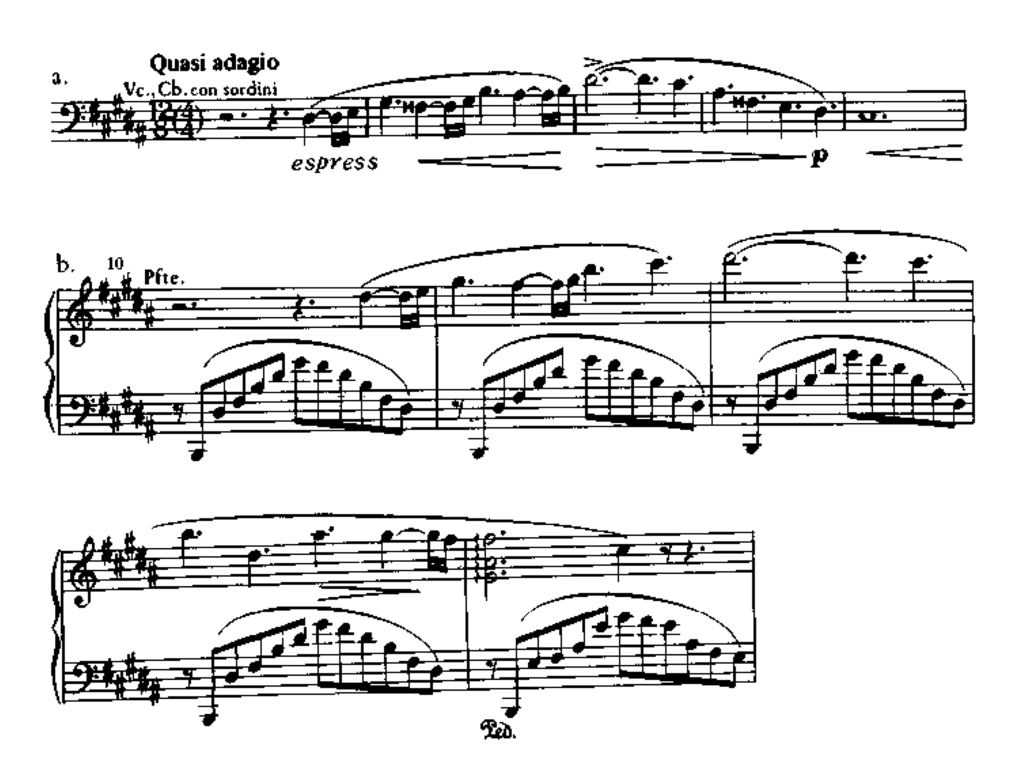
一段含有和声小音阶音型的托卡塔式的快板引子后，是一个旋律的一系列变奏，其实是变形，制造一系列不同的意境：有英武的(7—61小节)、有抒情的(62—114小节)、调皮的(115—135小节)和果断的(第
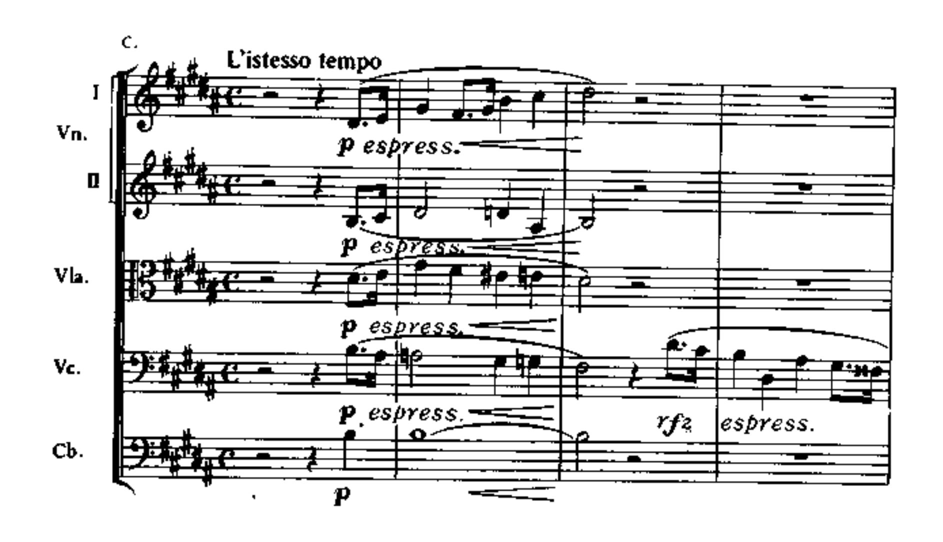
136 小节至结束)。这首练习曲的典型织体是间距宽广的和弦在左右手响出前景的旋律与和声进行，后者用踏板延续，而两手以半音进行的经过句(7—22、31—59 小节)充实中间音域。另一种织体是左右手八度，间距宽广地平行进行；有一处，双手相距半音交替弹奏全音音阶的两种不同形式(61 小节)。第三种手法要求演奏者用左手大拇指弹奏琶音和弦上方的旋律，而右手用三度和四度追踪和声(62—78 小节)。
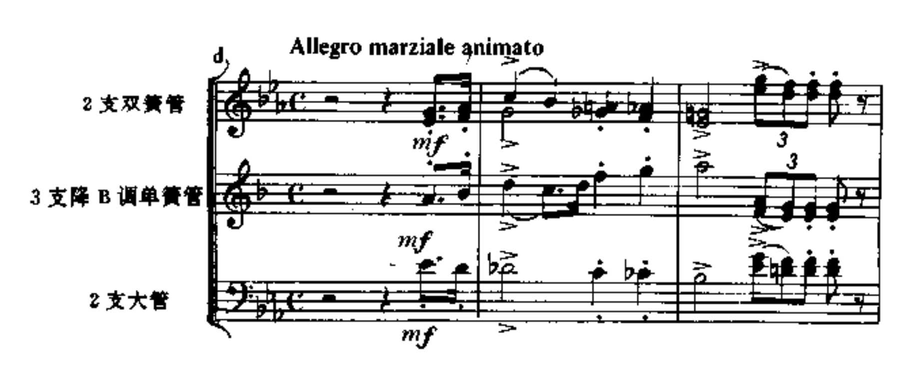
另外两套是从帕格尼尼的独奏小提琴随想曲改编的 6 首练习(定稿于 1851 年出版，其中有 1 首是《钟声》) 和 3 首《音乐会练习曲》(1848)。

李斯特的降E调钢琴协奏曲完成于 1849 年，1855 年修订而成我们今天熟悉的形式。四个乐章由共同主题联结在一起，这些主题在每个乐章中出现时经过变形。这首协奏曲不愧为最彻底地应用了李斯特的主题变形法。例 17-3 让我们看到Quasi adagio("类柔板")的主题在以后几次出现时如何改变了形相，从一个神秘的乐思变成抒情然后又变成英武的乐思。

例 17-3 弗朗茨·李斯特，降 E 大调第一钢琴协奏曲，主题变形







李斯特的想象丰富多样，诗意盎然，表现在许多单独出版的钢琴小曲和几集音画中，主要的音画集有《旅游岁月》(共三集，第一、二集作于 1850 年前，第三集作于 1867—1877 年)；《安慰》(1850)和《诗意和宗教的谐美之声》(1852)。这些集子中有着李斯特的最佳篇章，足以否定那种太常见的把李斯特看作追求哗众取宠的炫技效果的印象。B小调奏鸣曲(1853)是又一部重要的大型作品，其中四个主题在一个长长的乐章中展开，虽然乐章的分段与古典的奏鸣曲乐章相仿。主题按显然自由的狂想曲式的次序变形和结合，十分切合主题素材和作曲家的意图。整首奏鸣曲成功地采用交响诗所特有的套曲展开原则，是 19 世纪的一首杰出的钢琴曲。

李斯特在某几首晚期作品中试用的和弦惊人地预示了 19 世纪晚期和 20 世纪的发展。他是最早大量采用增三和弦的几个作曲家之一。例如《浮士德交响曲》的第一主题完全从这一和弦生化而来(见例17-7)，这一和弦
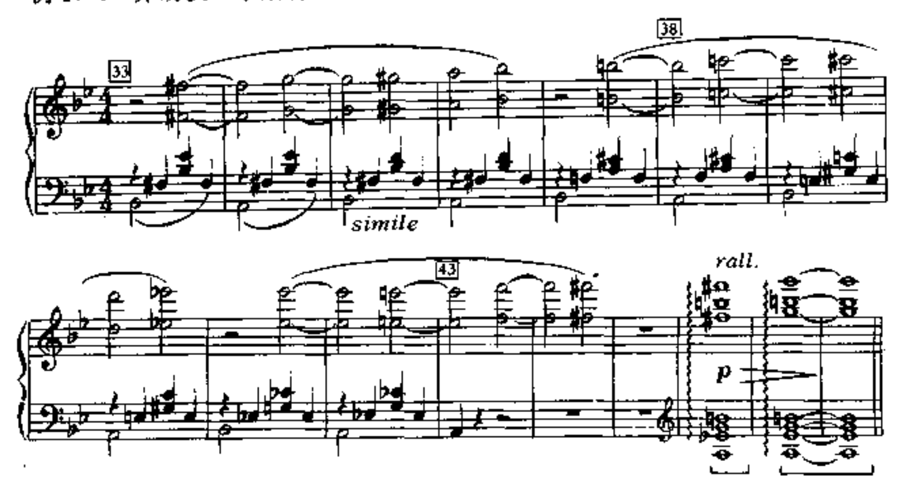
在b小调奏鸣曲和其他许多作品中也很醒目。

李斯特创作了约 12 首管风琴曲，其中最重要的是根据梅耶贝尔的歌剧《先知》中一首众赞歌Ad nos, ad salutarem undam(《赎灵作用之水》)写的大《幻想曲与赋格》(1850)，和一首根据巴赫(Bach)的名字写的《前奏曲与赋格》，其主题以变化音B(德语中的降B)、A、C、H(德语中的还原B)的动机开始。

NAWM128　弗朗茨·李斯特:《乌云》(Nuages gris)

作于 1881 年的这首小曲原名《愁云》(Trübe Wolken)。李斯特在这里进行非传统和声的试验。最显著的和弦是第11小节的增三和弦 B$^{\flat}$—D—F$^{\#}$，李斯特从这一和弦按半音级向下滑行，抵达第 19 小节中这一和弦的转位D—F$^{\#}$—B$^{\flat}$，又是一个增三和弦。这一进行以下行半音B$^{\flat}$—A的震音固定低音伴奏。这一经过句最后在左手上再现(例 17-4 第 35—42 小节)时，忘记了目标而停在增和弦E$^{\flat}$—G—C$^{\flat}$上。如今，平行的一系列增和弦以分解织体出现，伴奏一个徐徐上行的八度旋律，跨及变化音阶的 14 个音级，抵达g″。G调性在最后终止上被确立下来，主要通过律动减慢，旋律中F$^{\#}$—G的倚音前有整整一小节的休止。同时，最后一个和弦E$^{\flat}$—G—C$^{\flat}$继续不断地在固定低音的最后一个音A上面重复，直到结束，不得解决。①

例 17-4　弗朗茨·李斯特，《乌云》



约翰·布拉姆斯 布拉姆斯的钢琴风格既没有肖邦的优雅，也没有李斯特的光辉和华丽，他事奉舒曼和贝多芬为典范。就技术而言，那种风格的特点是音响饱满，用分解和弦的音型法，常用八度、三度或六度重复旋律线，和弦式复倚音和大量应用交叉节奏。这些话并不能说明他在织体方面的富有想象力的创新，以及因固执地展开基本上十分简单的乐思而产生的刺激。布拉姆斯的钢琴作品有2首协奏曲、3首奏鸣曲、几首变奏曲以及35首左右的叙事曲、狂想曲、随想曲或间奏曲之类标题的小曲。主要的大型作品为2首协奏曲、F小调奏鸣曲(1853)、《亨德尔主题变奏曲与赋格》(1861)以及高难度的练习曲式的《帕格尼尼主题变奏曲》(1863)。变奏曲式对布拉姆斯十分重要，不仅在钢琴音乐中，在其他媒体中也一样重要，这是他倾向于古典主义结构原则的一个证明。即使在短小的作品中，曲式也是由音乐素材生化而得。布拉姆斯避免舒曼和李斯特的描绘性标题，对标题音乐和浪漫主义的各种极端倾向没有好感。总而言之，布拉姆斯是浪漫主义时代的伟大的保守派。他为管风琴写的11首众赞歌前奏曲中有着同过去的直接联系，这些前奏曲是在他生命的最后几年中写的，是巴赫以来用这一形式写的最优秀作品。

其他作曲家 与布拉姆斯同时代的人写的钢琴音乐中，必须一提的有穆索尔斯基的《图画展览会》(1874)、巴拉基列夫的《伊斯拉美》和降b小调奏鸣曲、比利时人塞扎·弗朗克的《前奏、众赞歌与赋格》(1884)、《前奏、咏叹调和终曲》(1887)和钢琴与乐队的《交响变奏曲》(1885)。弗朗克求学于巴黎，1844年后以巴黎为家。他像布拉姆斯一样，力求把浪漫主义的成就纳入基本上古典主义的框架，和声语汇则在一定程度上受李斯特和瓦格纳的变音体系的影响。他的管风琴作品有几套小曲和3首所谓的《众赞歌》(1890)，其实是把创作主题绚丽地展开而成的幻想曲。他是法国新管风琴学派的创始人，也是一场以1871年成立法国民族音乐协会开始的给法国音乐教育和作曲灌注新鲜活力的运动之根源。

室　内　乐

室内乐这一媒体并不投合许多浪漫派作曲家的天性；一方面，它缺少
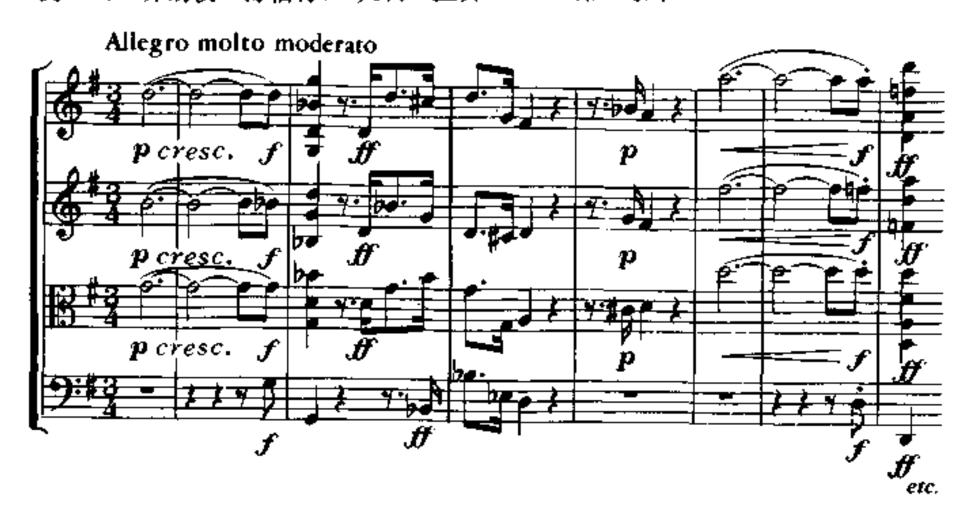
独奏钢琴曲或利德歌曲的亲切的个性表现，另一方面，缺少管弦乐的鲜艳色彩和洪亮音响。因此，浪漫派祖师爷如柏辽兹、李斯特和瓦格纳对室内乐一无贡献；19世纪的最佳室内乐曲出自那些同古典主义传统最为契合的作曲家——舒伯特、布拉姆斯为主，门德尔松、舒曼次之——之手，不足为奇。

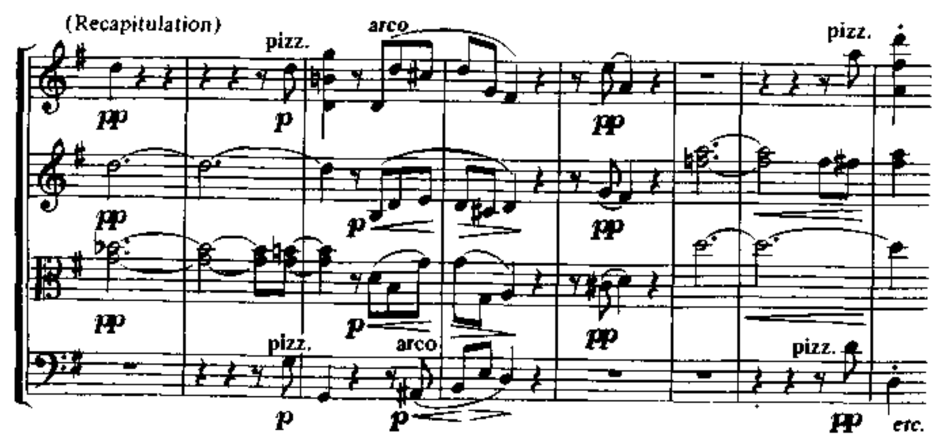
舒伯特的室内乐 舒伯特的最早几首四重奏效法莫扎特和海顿，主要是为朋友们拉着玩而写的。降E调四重奏(D.87, 1813)是一部古典主义般纯净的作品，在1816年的E大调四重奏中，舒伯特巩固了自己的风格，兼有温暖的音响和明晰的线条。早期最受欢迎的一部作品是钢琴和弦乐的《五重奏》(1819)，因在谐谑曲和末乐章之间增加的乐章(小行板)中用了他自己的一首歌《鳟鱼》的变奏而得名。舒伯特室内乐的成熟时期始于1820年《C小调快板》(D.703)，原拟用作一首弦乐四重奏的第一乐章，但这首四重奏从未写成。继之有3部重要作品：A小调四重奏(D.804，1824)、D小调(D.810，1824—1826)和G大调(D.887，1826)。

A小调四重奏是哀怨的倾诉，第一乐章和小步舞曲犹如悲歌，充满如歌的旋律和美丽的转调。行板乐章的主题也出现在舒伯特的《罗莎蒙德》配乐的幕间曲中，同一个主题后来又用在钢琴即兴曲Op.142, No.3中。小步舞曲的开始处引用舒伯特为席勒的一节诗(第一句为"美丽的世界，你在哪里")的配乐(D.677)。这首四重奏的末乐章是匈牙利风格的快板，情绪欢快，同前面三个乐章构成鲜明的对比。D小调四重奏比较阴郁严肃、感情比较稳定，围绕第二乐章这一中心，第二乐章是根据舒伯特自己的歌曲《死神与少女》而写的一组变奏。在全曲前后统一的范围内，每个乐章有丰富多样的主题乐思，以精湛的技巧和匠心独运的对位法展开。G大调四重奏比另外两首规模大些，音乐内容甚至更加丰富。它以舒伯特交替采用大小三和弦形式的最精彩手法开始，再现时颠倒顺序并用不同色彩(见例17-5)，全曲充满大胆的和声。

F大调八重奏(D.803, 1824)是一首明快而舒坦的作品，用弦乐四重奏、低音提琴、单簧管、圆号和大管。曲式显然仿贝多芬的七重奏Op.20，为六乐章的组曲或嬉游曲。行板是根据舒伯特的歌唱剧《萨拉曼卡来的朋友》(1815)中的一首二重唱的旋律而写的变奏。两首钢琴三重奏，降

例 17-5　弗朗茨·舒伯特,G 大调四重奏,D. 887,第一乐章
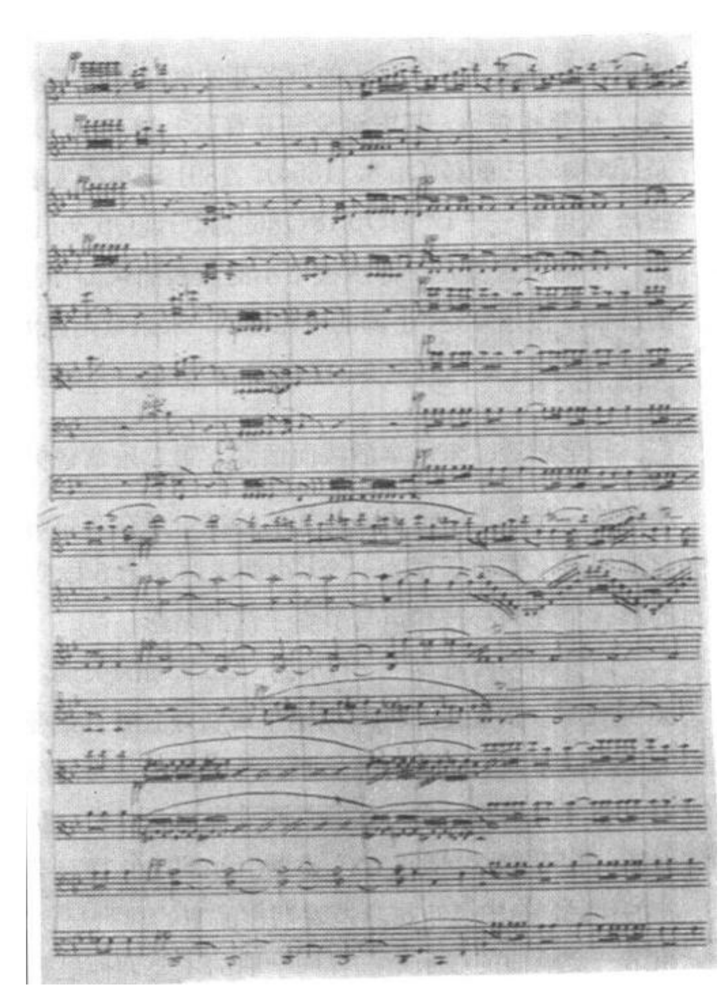




B和降E(D.898, 929)都很动听，但质量不均匀。

舒伯特的室内乐杰作无疑当数C大调弦乐五重奏(D.956)，写于他生命的最后一年。和博凯里尼的五重奏一样，增加了一只大提琴；舒伯特从这五件乐器的结合中获得优美的音响效果，可谓浪漫派音乐之绝唱。这首五重奏具有深邃的抒情性、出神入化而不哗众取宠的对位技巧、长长的旋律线(例如柔板乐章的前 15 小节)、如晚期钢琴奏鸣曲中那样丰富的和声创新。末乐章和a小调四重奏一样，用比较流行的风格，宣泄前三个乐章中积聚的紧张。

门德尔松的室内乐　共有6首四重奏，2首五重奏，1首八重奏、1首

钢琴与弦乐的六重奏和2首钢琴三重奏，1首钢琴与小提琴奏鸣曲、2首钢琴与大提琴奏鸣曲以及若干较不重要的作品和改编曲。这些作品很少有他的交响乐作品那么有趣。门德尔松用古典曲式写作流利，虽然散漫，他对描绘性音色的敏感在室内乐这一媒体中发挥不出。但是，早期的八重奏(1825)是例外，尤其是其中的谐谑曲，堪称门德尔松写谐谑曲乐章的难以模拟的风格的优秀典范。其他例子有C小调钢琴三重奏和A小调弦乐四重奏。最优秀的弦乐四重奏也许应该说是E$^{\flat}$调的两首，Op.12和Op.94，和晚期的F小调四重奏，Op.80(1847)。两首钢琴三重奏(D小调，Op.49和C小调，Op.66)是门德尔松最受欢迎的室内乐曲，充分表现出作曲家在这方面的优缺点：主题曲调优美，写作遒劲而符合习惯用语，但偶尔有曲式松散，素材展开重复而啰嗦之感。

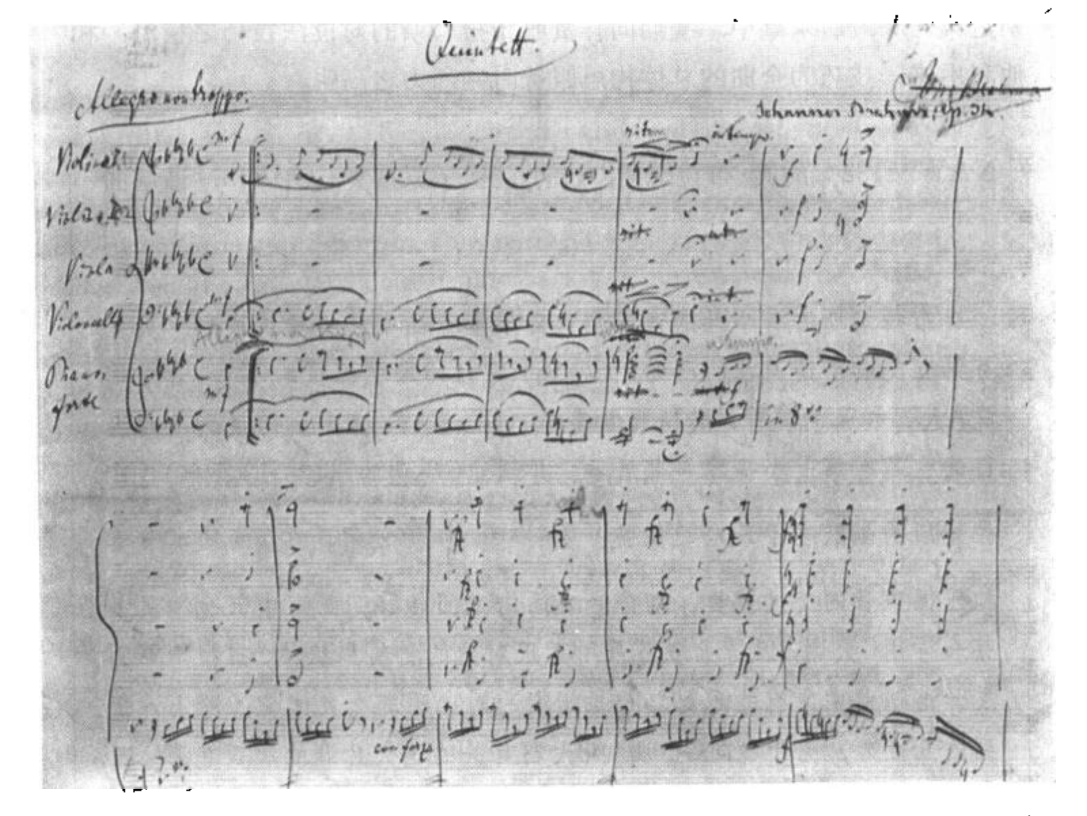


门德尔松手稿，《弦乐八重奏》Op.20谐谑曲之一页，华盛顿国会图书馆音乐部格屈鲁德·克拉克·维托尔基金会藏。

舒曼的室内乐 舒曼的主要室内乐曲作于1842年。那一年中他写了3首弦乐四重奏、一首钢琴四重奏和一首钢琴五重奏。弦乐四重奏显示出贝多芬的影响，不仅在总的意图上，在细节上也有贝多芬的影响，往往用对位法展开。第二四重奏的"类变奏曲的行板"乐章用降B大调，令人联想起贝多芬的Op.127的柔板。舒曼的A大调第三四重奏是一部极其浪漫主义的作品，慢乐章特别优美。钢琴四重奏Op.47不如钢琴五重奏Op.44那么成功，后者是他的成熟风格的辉煌范例。舒曼的不太重要的室内乐曲有钢琴三重奏3首，虽然三重奏Op.63中的诗意的慢乐章和F大调三重奏Op.80中的慢乐章都值得一提，后者的小提琴D大调旋律在钢琴和大提琴之间的严格卡农形式的第二主题上唱出。

布拉姆斯的室内乐 布拉姆斯是19世纪室内乐作曲家中的巨匠，是室内乐和交响乐领域内真正的贝多芬的继承人。不仅数量惊人（总共24首之多），质量也惊人，其中至少有6首属上乘杰作。第一部发表的室内乐作品是B调钢琴三重奏（Op.8，1854），1891年再次发表时经过彻底改写。两首弦乐六重奏——$B^{\flat}$调Op.18（1862）和G调Op.36（1867）——形成有趣的对照。$B^{\flat}$调六重奏是一部规模不小的热烈痛快的作品，既有幽默又有古典派的沉穆；慢乐章是d小调的一组变奏，末乐章则是海顿式的回旋曲式，拖着一个大尾声。G调六重奏的意境比较安详：开始的快板乐章中音响布局宽广、晶莹剔透；末乐章活泼而恬静；第二乐章曾标为谐谑曲，却是$\frac{2}{4}$拍g小调的一半严肃的适中的快板，这类乐章在布拉姆斯的交响曲中也略加变化地用过；柔板乐章为一个E小调主题加上5段变奏，可以视为布拉姆斯的最有个性的一些和声与节奏手法的缩影。

两首钢琴四重奏——G小调，Op.25和A大调，Op.26——成于19世纪50年代末。前者是布拉姆斯笔下最新颖独特、最受欢迎的室内乐作品，第二乐章称作《间奏曲》，神秘而浪漫，末乐章为活泼的匈牙利回旋曲，主题由3小节的乐句构成。这两首四重奏相互对比，犹如上述两首弦乐六重奏那样。第三首钢琴四重奏（C小调，Op.60）在1874年定稿，是一部宏伟而悲壮的作品，集中了布拉姆斯晚期作品中的典型材料。慢乐章用E大调，因此和第一交响曲的慢乐章一样同全曲的主要调性呈具中音关系。



布拉姆斯《钢琴五重奏》Op.34开始部分的手稿(华盛顿国会图书馆音乐部格屈鲁德·克拉克·维托尔基金会藏)。

“布拉姆斯的第一次成熟期的高峰”是《F小调钢琴五重奏》Op.34a。这部不朽杰作作于1862年，原为用两只大提琴的弦乐五重奏，后来改编为两架钢琴曲，效果极佳，但他仍不满意，最后把弦乐和钢琴音响结合起来而成此定稿(1864)。第一乐章是奏鸣曲式的快板，有力而组织紧密，有一个C♯小调的第二主题群，一个完整的发展段，和一个尾声。尾声从*pp*开始，在主持续音上方根据正主题悄悄地作对位式即兴演奏，然后上升高涨到开始处的汹涌澎湃的情绪而结束。慢乐章是优美的三部曲式的“略慢的行板”，有一个E大调的中段。谐谑曲乐章(NAWM132)的精神和主题都令人回忆贝多芬的第五交响曲中的相应乐章，二者都用C小调。

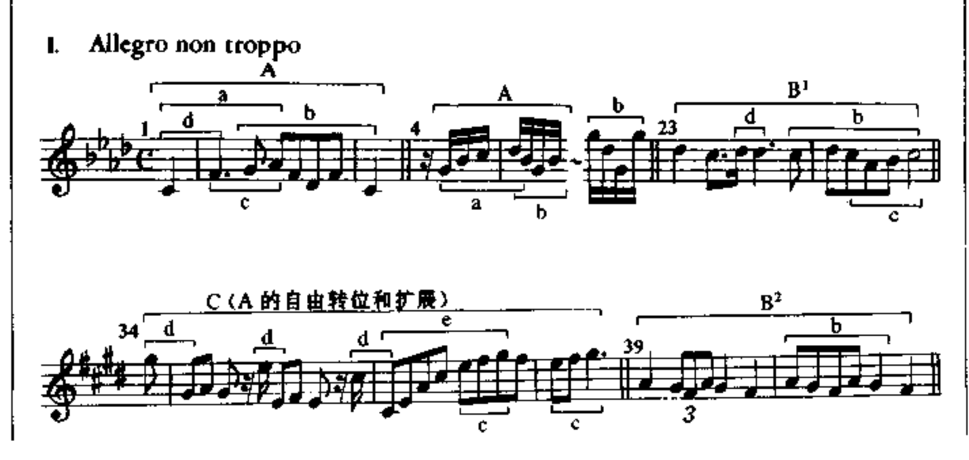
令人兴奋的末乐章前有一段宽广的poco sostenuto(略延缓)，像是布拉姆斯第一交响曲末乐章的更加气势辽阔的引子的速写。这首五重奏中主
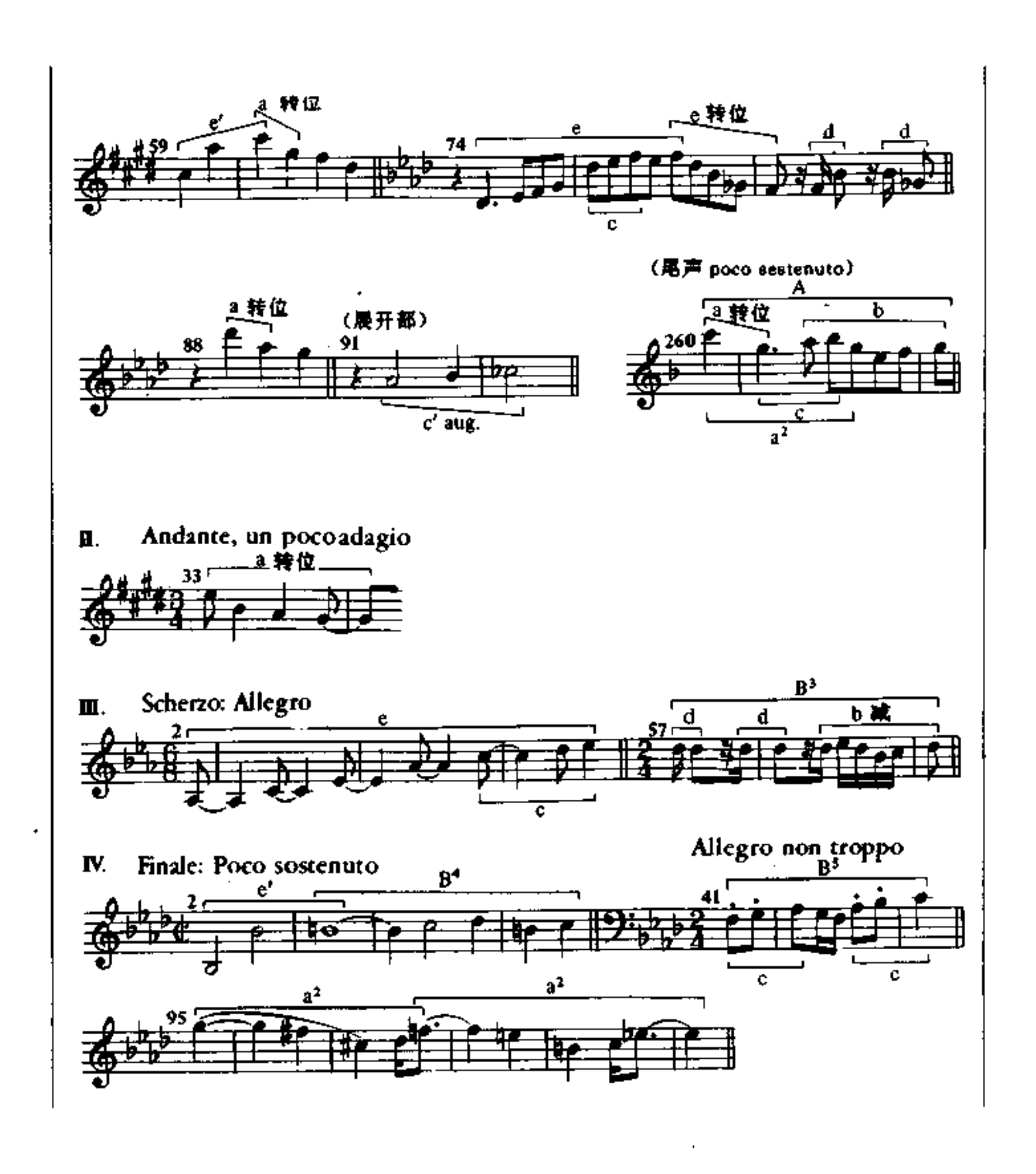
题和动机之间的关系复杂，从例 17-6 中或能窥见一斑。在整首五重奏，特别是第一和最后乐章中，我们同样赞叹布拉姆斯的对位法技巧之精湛，和他利用这一技巧为全曲的总体构思服务时判断力之高明。

NAWM132　约翰·布拉姆斯：《F小调钢琴五重奏》Op.34a，谐谑曲乐章

布拉姆斯的有个性的语汇在这部早期作品中已经凝炼成形。贝多芬第五交响曲谐谑曲的开始用C小调，布拉姆斯在固执的C持续音上用降A大三和弦的旋律，模糊调性感觉，不加澄清，直到大跨度地飞越上行的主题在第一小提琴声部展示，并到达C小调的属(第 13 小节)。布拉姆斯的幽默在于反应之敏捷：在 $\frac{6}{8}$ 和 $\frac{2}{4}$ 拍之间，在*ff*的同类节奏和压低声音的交叉节奏、切分音之间的来回转移。三声中部也和贝多芬一样用C大调，但是贝多芬采用真正对比的材料和织体，布拉姆斯则展开谐谑曲中原有的乐思。布拉姆斯的对比不那么具体化；除上述提到的几点外，他开发同C小调和C大调有关的一大片调的和声色彩。三声中段前的终止式经过句把那不勒斯和弦当作属和弦来使用，效果震撼人心。这个乐章尽管空灵出世，但稳健的节奏和省略三度音的和弦和坚持不懈的持续音所产生的中世纪轮擦提琴的瞬息印象赋予它尘世的品质，不愧为贝多芬的嫡传。

例 17-6　约翰·布拉姆斯，f 小调钢琴五重奏，Op. 34a，主题与动机





钢琴、小提琴和自然圆号的三重奏Op.40是又一个结合音响表情语汇与古典主义惯用曲式的成功例子。三重奏作于1865年，结束了不妨按贝多芬那样称之为布拉姆斯的第二阶段。中断八年后，写出Op.51的两首弦乐四重奏，C小调和A小调；到1876年，即写作第一交响曲的那一年，作降B调弦乐四重奏，Op.67。F大调弦乐五重奏Op.88(1882)中的娓娓动人的“庄重热情”乐章中融入了谐谑曲乐章，这一手法7年后被塞扎·弗朗克用在交响曲中。

布拉姆斯的晚期作品中杰出者有：两首钢琴三重奏，C大调的Op.87

(1882)和C小调的Op.101(1886)；G大调弦乐五重奏，Op.111(1890)和意境深远的B小调单簧管五重奏，Op.115(1891)。这些作品都和贝多芬的晚期四重奏、钢琴奏鸣曲有某种相通之处：有时被人冒失地说成抽象，因为乐思音乐性太强，无法用其他媒介加以说明；织体是光洁的对位；曲式处理的自由是进行严密、陈述简练的结果。

布拉姆斯室内乐的另一特殊范畴是为一种乐器加上钢琴而写的奏鸣曲。有3首小提琴奏鸣曲、两首大提琴和两首单簧管奏鸣曲。除第一首大提琴奏鸣曲作于1862—1865年外，余皆为晚期作品。第一、二两首小提琴奏鸣曲(G大调，Op.78，1878和A大调，Op.100，1886)中有布拉姆斯最抒情最动听的篇章，第三首(D小调，Op.108，1887)更像交响曲的气魄。单簧管奏鸣曲Op.120(F小调和E♭大调)作于1894年，可以归入钢琴曲Op.116—119、单簧管五重奏、《严肃歌曲四首》和管风琴众赞歌前奏曲一类，是这位比19世纪任何人更以其音乐证明浪漫主义鲜花的根子深植在古典主义传统土壤上的作曲家的最成熟的造诣。

塞扎·弗朗克的室内乐　塞扎·弗朗克是现代法国室内乐的先驱，他的主要室内乐作品有：F小调钢琴五重奏(1879)、D大调弦乐四重奏(1889)和著名的A大调小提琴奏鸣曲(1886)。这些作品都采用循环式，就是说，主题或照式或变形地再现于两个或两个以上不同的乐章中。在贝多芬的《悲怆奏鸣曲》中已有(也许是无意的流露)，在舒伯特的《流浪者幻想曲》中则相当明白地表示的这种19世纪结构原则，早在1840年已吸引住塞扎·弗朗克，那时就用在第一首F♯小调钢琴三重奏中。循环式地运用主题在他的成熟的室内乐和D小调交响曲(1888)中效果最佳。

管　弦　乐

19世纪的交响乐历史最清楚地指出，作曲家沿着两条道路发展，两条路子都源于贝多芬。一条始自第四、第七和第八交响曲，通向标准古典曲式的“纯”音乐；一条始自第五、第六和第九交响曲，导致曲式不拘一格的标题音乐。但音乐表情热烈浓郁，接受现代和声和音色的发展，则是二者共有的特点。

舒伯特的交响曲 舒伯特的最重要的交响曲——1822年的《B小调未完成交响曲》和1828年的C大调大交响曲——体现了上文已经指出过的作为风格特征的和声创新。同他的和声细腻感有关的一个新因素是他对乐队色彩的感觉：《未完成交响曲》第一乐章第9小节开始的在弦乐器上安详地进行的音型；G大调第二主题的大提琴旋律以及中提琴和单簧管在低音提琴的拨奏上的切分音伴奏；慢乐章中$C^{\#}$小调和$D^{\flat}$大调的中段，单簧管在熠熠生光的转调魔毯上的独奏，单簧管又和双簧管进行对话。《未完成》可称为第一部真正的浪漫主义交响曲。在C大调交响曲中，舒伯特把他的素材扩展到了几乎撑破的地步；舒曼钦佩这首交响曲的"可爱的长度"，要是没有舒伯特的旋律美，这首作品不可能那么可爱。这首作品也证明舒伯特处理管弦色彩之得当：开始处两支圆号同度吹奏的主题；第一乐章小尾声中长号的*pp*（这在当时是新颖效果）；慢乐章正主题回复前在交替圣歌式弦乐和弦变换的背景上圆号反复吹奏g′音；末乐章再现部中的类似的段落，下方有大管、圆号和长号吹奏的和弦。

舒伯特另有6首交响曲，写作时间比这两首早，还有一首完整的交响曲的草稿。所受影响和室内乐一样，来自海顿、莫扎特、凯鲁比尼和早期贝多芬。在有几首交响曲和管弦乐音乐会序曲，特别是1817年"意大利风格的"两首（D.556和D.590）中，可以察觉到罗西尼的影响。舒伯特的每一首交响曲都有正规的古典曲式，没有一首（包括C小调第四，作曲家称之为《悲怆》的那首交响曲在内）可以名符其实地算作标题音乐。它们是浪漫主义音乐，纯粹是就其音乐的抒情性、迷人的和声漫游和醉人的音色而言。

门德尔松的交响曲 我们跟随门德尔松进入浪漫派风景画的领域。他的两部最重要的交响曲都以地理名称为副标题：《意大利交响曲》（1833）和《苏格兰交响曲》（1842）。门德尔松在这两部作品中记录了德国人对南方和北方的典型印象：南方是阳光明媚、生气蓬勃，朝圣者唱着歌列队跋涉在途中，城里广场上人们跳着活泼的萨尔塔雷洛舞；北方则是灰暗阴沉，风笛尖啸，人们唱着古老的英雄叙事歌。门德尔松的写作永远是那么无懈可击，他巧妙地把悦耳的旋律纳入正规的古典曲式。《苏格兰交响曲》的四个乐章通过将第一乐章慢速引子的片段用在第二、三乐章的引子中，还通过

全曲许多主题的旋律轮廓微妙地相似而联结在一起。四个乐章没有间歇地连续演奏。然而，他的小提琴协奏曲(1844)却从来没有丝毫标题性内容加上去；小提琴协奏曲是门德尔松的杰作，也是世上最伟大的一首小提琴协奏曲。

门德尔松擅作音乐风景画的奇才特别明显地表现在他的序曲《赫布里底群岛》(又称《芬格尔山洞》，1832)和《平静的大海和幸福的航行》(1828—1832)中，《美丽的梅露西娜》(1833)则是根据格里尔帕策的戏剧的童话的交响乐。在他的戏剧配乐中，为雨果的《吕伊·布拉斯》而作的序曲(1839)只略输于17岁时写的无可比拟的《仲夏夜之梦》序曲，《仲夏夜之梦》序曲为此后的浪漫主义音乐会序曲树立了榜样。17年后，他为上演莎士比亚的这出戏加写了一些配乐，其中有一首是谐谑曲。

NAWM130　费利克斯·门德尔松：《仲夏夜之梦》配乐，Op.6，谐谑曲

这首乐曲原为第一幕结束后用，它是不断产生新推进力的无穷动的辉煌范例，也是一个把重甸甸的乐队驯服得蹑手蹑脚像室内乐重奏的辉煌例子。

它一定是受第二幕开始时小仙人的话的启发：

越过了谿谷和山陵，
穿过了荆棘和丛薮，
越过了围墙和庭院，
穿过了激流和爝火：
我在各地飘游流浪；
轻快得像是月亮光；
我给仙后奔走服务，
草环上缀满轻轻露。
亭亭的莲馨花是她的近侍，
黄金的衣上饰着点点斑痣；
那些是仙人们投赠的红玉，
中藏着一缕缕的芳香馥郁；

它虽然可以说有标题性(犹如贝多芬的《田园交响曲》)，虽然它的

想象力和乐队的处理断然是浪漫主义无疑，但它避免感情的极端，决不允许音乐以外的灵感打乱音乐的平衡。标题不过是一层轻雾笼罩结构，隔雾观之，更添几分妩媚，却不模糊其轮廓线条。

这首谐谑曲没有常见的三声中部。而在陈述g小调的主部材料、关系大调的副部和到第一段的回复以后，有一个转调段落(第128—258小节)。主部材料和副部材料用主调再现时，充满了新鲜的转折(第259—338小节)，最后以一段起尾声作用的40小节在主持续音上方的轻若鸿毛的长笛断音独奏告终。

舒曼的交响曲　舒曼最早出版的两首交响曲作于1841年，这是他的交响乐年，犹如1840是他的利德年，1842是室内乐年。第一首B 大调叫作《春天交响曲》，作曲家一度起意给每个乐章按上描绘性的标题，例如第一乐章叫作《春之苏醒》，末乐章叫作《春之告别》。“春天”这个名称十分妥切，音乐清新而真情洋溢，被取之不竭的节奏动力驱策而前。

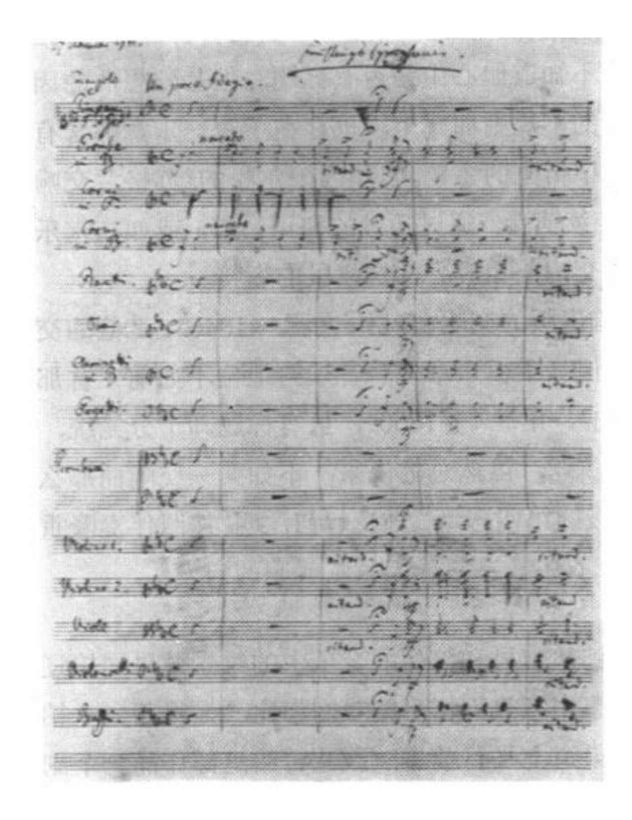
此话也可用于D小调交响曲，作于1841年，10年后大事修订而发表。因此，虽是第二部创作的交响曲，发表和编号却是第四首。舒曼曾打算把修订稿称作交响幻想曲，我们不知道他心中是否有标题，但是幻想曲的因素确实存在于第一个快板乐章的不规则曲式中，也存在于每一乐章都含有从第一乐章慢引子宣布的动机中衍生的主题。它和门德尔松的《苏格兰交响曲》一样，四个乐章不停顿地连续演奏，通过巧妙的和声衔接，或如在末乐章前通过一个类似贝多芬第五交响曲相应处的过渡段的衔接。

舒曼的第二交响曲(第二首出版的交响曲)用C大调，(1846)，是他的交响曲中最严格的古典交响曲，但除柔板乐章外，音乐的地位不如前二首那么高。第三首又称《莱茵交响曲》，用E$^{\flat}$调(1850)，虽有标题却十分笼统，有一些富有特性的活泼有力的主题，虽然总的说来，不如第一交响曲那么真切。最精彩的是加出来的缓慢的第四乐章，舒曼起初注明“按照伴奏隆重仪典的方式”，据说是受一位红衣主教在科隆大教堂就职的启发。

柏辽兹的交响曲　弥漫在门德尔松和舒曼的音乐中的绘景效果同柏辽兹的《幻想交响曲》(1830)的故事中狂热而详尽的戏剧相比，显得苍白。柏辽兹的想象总是在文学和音乐渠道上平行前进，因此曾给这部作品一个副

标题《艺术家生涯中的插曲》，并提供了一个实际上像一段浪漫派自传的标题。后来他让步了，声明必要时，交响曲单独在音乐会上演奏时，毋需向听众宣布标题，因为他希望音乐“自己能不借助任何戏剧目的，唤起人们对音乐本身的兴趣”。但是，柏辽兹和他的18世纪同胞拉莫和库珀兰一样，天生就会把音乐与形象联系，《幻想交响曲》的描绘性就如歌剧的音乐。这部作品是没有歌词的音乐戏剧。柏辽兹写道：“标题应该和歌剧中的道白一般看待，用来介绍一个个音乐段子，描写产生各段特定意境和表情性质的情景。”标题中的文学影响太多，无法一一详述（德昆西的《一个英国鸦片服用者的自白》和歌德的《浮士德》是其中最明显的），设想中应有的情景则见于一个敏感的青年艺术家的热情迸发的文字描述。

这首交响曲中主要的曲式出格之处是第一个快板乐章的开始主题一再出现在其他各乐章中（据标题称，这个固定乐思是主人公无法排遣的意中人的形象）。第一乐章《梦幻与热情》包括一段慢引子和一个用经过改造的奏鸣曲式写的快板乐章。第二乐章是圆舞曲，相当于古典交响曲的谐谑曲。第三乐章是一首田园曲，是大型二部曲式的柔板。它像贝多芬的第六交响曲



舒曼第一交响曲开始处的手稿，有标题《春天交响曲》。华盛顿国会图书馆音乐部格屈鲁德·克拉克·维托尔基金会藏。

一样插入了一个第四乐章《断头台进行曲》。末乐章包括引子与快板，用固定乐思的变形和另外两个主题——其中一个是《末日经》的旋律——先分别，后结合出现(如贝多芬的第九交响曲的末乐章那样)。

NAWM129　埃克托·柏辽兹:《幻想交响曲》，Ⅲ《田野景色》，Ⅳ《断头台进行曲》

乡村景色以管乐二重奏开始，仿效柏辽兹十分钦佩的贝多芬的《田园交响曲》，《田园》的第五乐章便是以单簧管和圆号的对话开始的。这里，是一支双簧管和一支英国管在幕后吹奏一支瑞士放牧调。这里也和贝多芬一样有鸟鸣(第67—71小节)。另一个取自贝多芬的手法是在大管和低音提琴声部突然出现宣叙调(第87小节)，像第九交响曲那样，然后由长笛和双簧管吹奏固定乐思的一个又一个片段。

《断头台进行曲》则相反，充满了史无前例的管弦效果。柏辽兹原想把这首进行曲用在歌剧《自由法官》中，这也许是为何没有固定乐思出现在其中的原因。开始时两只定音鼓相距三度二重奏，圆号不用活塞而用手阻塞加以伴奏，低音提琴分组拨奏一个个四音和弦，描绘阴森可怕的砍头情景，柏辽兹的戏剧的主人公正被带去就刑。另一个创新是低音提琴(加上大提琴重复)的主题顺旋律小音阶下行，凶险的节奏加以标点(第17小节)。主要的进行曲主题(第62小节)犹如奏鸣曲式的第二主题(第77小节的重复产生奏鸣曲式的感觉)，是号角花彩，以圆号的开放音为基础，全部管乐器加以重复，包括两支蛇形大号，那是一种有键低音步号。第69小节有一个很响的全奏和弦，写实地表示断头台上铡刀下落，弦乐器拨奏轻轻地下行则表示头颅滚落。

《幻想交响曲》真正的新颖独到之处在于它的音乐实质，一半在于音乐的许多细节如旋律、和声、节奏、乐句结构，一半在于柏辽兹的惊人能力，将许多情绪变化——他的戏剧性的主要情感内容——精确地富有感染力地表现在音乐中。而且，整个交响曲浑然一体，不是通过重复主题的人为手段，而是通过戏剧在五个乐章中的有机展开，是属于贝多芬的第三和第五交响曲一类的统一。柏辽兹的最独特创新是他的配器法。他没有什么教科

书可读，很少范例可循；但是他那栩栩如生的听觉想象力和在管弦乐音响方面的创造性可以说鲜明地表现在《幻想交响曲》的每一个小节中。只举一个例：柔板乐章尾声中，有一段英国管独奏和四只定音鼓的经过句，用以表示“远处雷声”，这22小节诗意盎然、浮想联翩、十分精彩。

柏辽兹的第二部交响曲《哈罗尔德在意大利》(1834)是拜伦的《恰尔德·哈罗尔德》的读后感，包含一组四个场景。它和《幻想交响曲》一样，乐章按传统的古典主义顺序。有一个重复的连接主题，主要由中提琴演奏，中提琴也是全曲的主要乐器，犹如协奏曲一般，不过独奏不像普通的协奏曲那样重要，传说帕格尼尼就因为没有让人充分听到他的机会而拒绝演奏这首交响曲，而且这首交响曲中不少地方的配器轻盈得像室内乐。每个乐章中的中提琴旋律同其他主题对位地结合，独奏乐器加上种种惯用的音型法不断地同不同管弦乐器组融汇成令人心荡神移的音响展览。

5年后，柏辽兹写成乐队、独唱与合唱的“戏剧交响曲”《罗密欧与朱丽叶》，共七个乐章。他仿效贝多芬把人声用进交响乐队，不过，他的人声在第一乐章便进入(接在器乐引子后面)，其后三个乐章都有人声，从而使整个交响曲虽仍有古典主义乐章顺序的踪迹，却已开始走向“戏剧传奇”的形式，这一形式后来在《浮士德的劫罚》(1864)中臻于完善。可是，《罗密欧与朱丽叶》基本上是一部交响乐作品，可以理解为《幻想交响曲》的思想的引伸。标题内容在序幕中点明，歌词有助于创造朱丽叶葬礼的意境。只有末乐章纯属歌剧性质。

这首交响曲中的《春梦婆》谐谑曲是柏辽兹发挥想象力和灵活的配器技巧的又一力作。不妨同门德尔松的《仲夏夜之梦》谐谑曲(NAWM130)作一比较，既然二者刻画的都是精灵和仙女世界。柏辽兹的谐谑曲更多奇笔和魔力！细腻地捕捉住茂丘西奥对于仙人的稳婆春梦婆的幻想，“几匹蚂蚁大小的细马替她拖着车子，越过酣睡的人们的鼻梁”，“她的车辐是用蜘蛛的长脚作成的”，她的车子是“一个榛子的空壳”，撩拨酣睡者身上的某一部分，使他们做有关的梦。这首谐谑曲和门德尔松的一样，采用无穷动的原则，不过，柏辽兹用更加轻若羽毛的笔触。当$\frac{3}{8}$拍篚入四次2+1的组合时他的小仙人们宛如在节拍上走钢丝。加弱音器的小提琴分成四组，常用拨奏，舒缓了小提琴组的体积和重量。三声中部(门德尔松省略这一段)像一张用

小提琴泛音编织的蜘蛛网，网上沾着谐谑曲旋律的幻觉，是长笛和英国管八度演奏或加弱音器的中提琴送上去的。

写戏中最热情最悲惨的部分——爱情场景和死亡场景——时，柏辽兹用乐队，不用人声。他在总谱的前言中写道："如此崇高的爱情用音乐来诠释太棘手了，作曲家必须有大于文字的特定性质所许可的自由才能做到。因此他必须借助于器乐语言，器乐语言比文字丰富而限制少，正因为不明确而更有感染力，最适用于作曲家的目的。"

在柏辽兹的其他管弦乐作品中有几首序曲(包括大家熟悉的《罗马狂欢节》，1844）和《葬礼和凯旋交响曲》，那是 1840 年为全国大庆典而作的。他在 19 世纪器乐史上的重要地位主要在于他的前三首交响曲，特别是《幻想交响曲》。虽然他设想的关于音乐和标题关系被许多人误解，但是这些作品使他成为浪漫主义运动激进派的领袖。此后的标题音乐作曲家，包括施特劳斯和德彪西，无不得益于他。他的配器法开创了一个新纪元：他身体力行，成为现代乐队指挥的创始人；他以和声、色彩、表情和曲式的新资源丰富了管弦乐；他采用的主题在不同乐章中的重复出现(如在《幻想交响曲》和《哈罗尔德在意大利》中)是一股重要动力，推进 19 世纪晚期循环型交响曲式的发展。
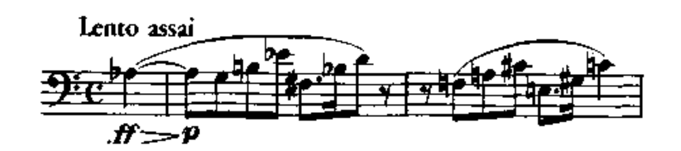
李斯特的交响诗　柏辽兹以后的最重要的标题音乐作曲家是弗朗茨·李斯特，他在 1848 至 1858 年间写了 12 首交响诗，1881—1882 年又写了一首。"交响诗"一称很有意思：这些作品是交响乐，但李斯特不把它们叫作交响曲，可能因为比较短，不按传统次序分乐章。但每一首交响诗都是一个连续不断的形式，包含风格和速度不同程度地对比的几个段落，包含根据每部作品的具体布局而展开、重复、变奏或变形的几个主题。交响诗中的"诗"一字可能只不过用其最早的原义，拉丁文希腊文均作"制作"、创作的东西解释，也可能指每首作品的标题均含诗意，因为其内容和形式都是因一幅画、一尊雕像、一部戏、一首诗、一个景、一个人、一个思想、印象或其他单靠音乐无法说明的东西启发而作。作曲家此时便用标题，通常还加一段序文说明。如《匈奴人之战》与画有关，《玛捷帕》与诗，《哈姆雷特》与莎士比亚的主人公，《普罗米修斯》同神话、也同赫尔德(1744—1803，德国浪漫主义运动的先驱——译注)的一首诗有关，等等。其间的关系和柏辽

兹一样，标题并不讲解音乐中的故事，而是与音乐平行——以另一种媒体诱发相仿的思想和感情。

李斯特的《序曲》据说是“根据拉马丁的诗”，但事实是，他起先写这首序曲是用作一部合唱的序曲，后来决定单独出版时才想到加标题，终于杜撰了一个，将拉马丁《沉思集》中的一首诗的思想浓缩而成。交响诗《理想》的总谱中大量穿插着席勒同名诗的语录，李斯特擅自更动席勒诗节的次序以符合自己的音乐布局，最后还增加一段自己的“大高潮”。最好的交响诗作也许当数《奥尔菲斯》和《哈姆雷特》。但只有《序曲》现在还常演出，它的设计不错、动听、配器效果好；可是，所用乐汇，和李斯特其他的某些作品一样，失之浮夸。在今天听来，觉得它滥用戏剧腔调，在一些似乎不值得为之大动感情的思想上滥用感情。但在当时，《序曲》没有给人这种印象。浪漫派不喜欢我们今天这样审慎节约地用情，而且李斯特的交响诗在 19 世纪影响甚大。作曲家如斯美塔那(《我的祖国》)、弗朗克(《普赛奇》)、圣-桑(《奥姆法尔的纺车》、《死之舞》)和柴科夫斯基(《弗兰切斯卡·达·里米尼》)都仿用交响诗这一形式，李斯特的交响诗中大胆的和弦结构和变音和弦对 1854 年以后的瓦格纳风格的形成帮助不小。

李斯特的两首交响曲和交响诗一样有标题性。《浮士德交响曲》(1854)是一部巨著，献给柏辽兹，三个乐章分别题为《浮士德》、《格雷岑》和《梅菲斯托弗》，后来加上去的末乐章是歌德的原剧结束处的“神秘合唱”的配乐，用男高音独唱和男声合唱。前三个乐章符合古典主义布局：引子与快板(奏鸣曲式)、行板(三部曲式)和谐谑曲(三部曲式，外加一个长长的展开部和尾声)。第一个“浮士德”主题中，李斯特运用了一个他心爱的和弦——增三和弦，模进地向下移调四个半音音级，把变化音阶的十二个音全部包括进去(见例 17-7)。几个主题在乐章间互相交换，并根据标题内容而变形。例如“梅菲斯托弗”这一角色基本上由“浮士德”主题的凶相的漫画组成(柏辽兹曾在《幻想交响曲》末乐章中用过这一手法)，“格雷岑”的旋律被用作末乐章的正主题。在这首交响曲中，李斯特成功地把重大、堂皇的标题内容和灵气风发、有血有肉、热情激越的音乐结合在一起，形式规模之宏大，符合产生此曲的思想之气魄和力量。《但丁》交响曲篇幅较小，只有两个乐章(《地狱》和《炼狱》)，安静的结束段中，女声合唱《圣母尊主颂》的经文。

例 17-7　弗朗茨·李斯特，《浮士德交响曲》第一主题



布拉姆斯的交响曲　天性认真、严于自我批评的布拉姆斯对待交响曲写作谨慎小心，被一种“不准落在贝多芬的交响曲造诣之下”的责任感所束缚住。早期作品只有两首小夜曲(D大调，Op.11，1858和A大调Op.16，1860)和炉火纯青的《海顿主题变奏曲》(Op.56a，1873)。C小调第一交响曲经过多年加工，于1876年完成，那时作曲家已43岁；D大调第二交响曲于1877年问世，最后两首(F大调和e小调)分别成于1883和1885年。其他管弦乐作品有《学院派节日序曲》(1880)和《悲剧序曲》(1881)；另外，除上文提到的两首钢琴协奏曲外，应加上D大调小提琴协奏曲(1878)(在小提琴曲目中的地位和贝多芬的协奏曲齐名)，还有小提琴和大提琴的A小调二重协奏曲Op.102(1887)。

布拉姆斯的交响曲在好几个方面是古典主义的：按惯常的四乐章结构，每一乐章的曲式都同古典格局相近；应用古典主义的对位技巧和动机展开技巧；没有具体的标题，换言之，和他的室内乐一样是纯音乐。然而，交响曲的和声语汇、浓郁而色彩繁多的管弦乐音响以及音乐语言的一般特点却是浪漫主义的。但它们不是古典主义和浪漫主义的单纯的综合；布拉姆斯的风格是统一的、有个性的，其中可以辨认出各种因素，包括旋律线极其抒情而气息辽阔的，像叙事歌般奇特，从根本上尊重传统(这与柏辽兹和李斯特的个人主义音乐观正好相反)。对他来说，光有灵感是不够的：乐思必须严加推敲、赋以完美形式。他避免浮夸的华丽、空洞的炫技、特别是他所认为的(许多同时代人也有同感的)那种显然靠作曲家心中没有控制的思想之流串在一起的无曲式可言的音乐。布拉姆斯控制自己的灵感，因此所有的作品经过深思熟虑，这就是何以他的音乐有安详恬静的感觉，不同于1830至1860年间的冲动型作品。但不论他是否意识到，这是对时代的总潮流的反应。浪漫主义的童稚般的清新和青春的热情到世纪中期锐势

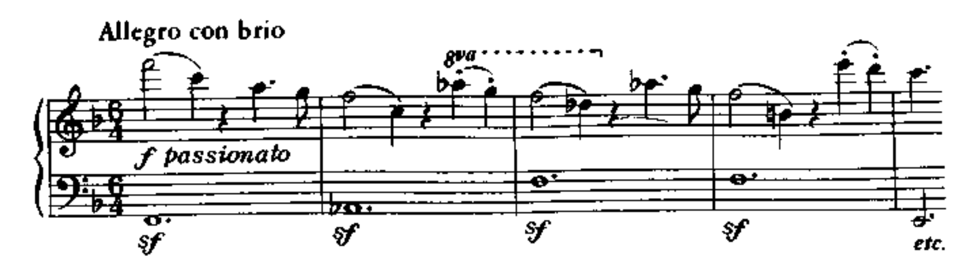
已衰，放荡阶段已经过去；回到规矩绳墨、恢复秩序和形式，显然可见于舒曼和柏辽兹的晚期作品，甚至李斯特和瓦格纳的作品中。布拉姆斯的交响曲更清楚地证明这一点。

第一交响曲在调性的选用和总的结构上取法于贝多芬的第五，是布拉姆斯唯一的一部发挥斗争动机(小调)终于胜利(大调)这一浪漫主义观念的交响曲。乐章的调性结构也是19世纪交响曲所典型的：Ⅰ，C小调；Ⅱ，E大调；Ⅲ，A^{b}大调和B大调；Ⅳ，C小调和C大调。其他浪漫主义特点有：开始的半音主题在第二、第四乐章中重复出现；两个奇特的慢引子，从中逐步蜕化出后面的主题，犹如拨开云雾见高山；慢乐章的凄楚感伤，主题内部突然迸发的小调和弦；末乐章的引子中，圆号和长笛在一个神秘地起伏的伴奏上方吹奏一个满腔愁绪的C大调旋律，长号和大管的一句沉穆的4小节众赞歌乐句，在快板高潮时又一次以*ff*出现。

第二交响曲与第一交响曲相反，属于平静的田园性质，虽然不无严肃的潜流。第三乐章(像第一和第三交响曲中的相应乐章那样)有间奏曲的抒情、优雅和节奏性，而没有贝多芬谐谑曲的紧张，属于布拉姆斯在1867年G大调六重奏中创造的那种类型。

第三交响曲曾被人叫作布拉姆斯的《英雄交响曲》。开始几个小节是他的典型的和声用法、主三和弦的小调形式和大调形式相交叉的特好例证(见例17-8)；低声部上行的F—A^{b}—F在这首交响曲的末乐章中又很明显，末乐章以F小调开始，直到尾声才归回F大调。

例17-8　约翰·布拉姆斯：第三交响曲，第一主题的轮廓



第四交响曲的行板属于布拉姆斯的叙事曲式乐章，引子和正主题的调式(弗里几亚)色彩制造意境。末乐章的曲式在交响曲中并不常见：帕萨卡利亚或夏空舞曲，包括在一个固定低音的8小节主题上的32段变奏和一个

短小的尾声。前面已经提过布拉姆斯喜欢变奏曲式，这是最古老的一种音乐结构，典型地体现了作曲的统一与变化的双重原则。19世纪出现了许多变奏曲，有些根据老的古典主义技巧(如舒伯特和门德尔松的)，有些则按照贝多芬在《迪阿贝利变奏曲》中创始的性格变化风格，主要有舒曼的《交响练习曲》和布拉姆斯的钢琴用《亨德尔变奏曲》和乐队用《亨德尔变奏曲》。塞扎·弗朗克的《交响变奏曲》是又一种自由变奏类型的第一个重要例子。第四交响曲中恢复采用巴罗克固定低音变奏，又一次证明布拉姆斯同过去有精神上的血缘关系。各段变奏之间的音型法和意境不同，但自始至终有连绵不断的、有控制地进行的感觉，两相平衡。在帕萨卡利亚的格局上还叠置一个像是广义的三部曲式，其中间部分包括四段$\frac{3}{2}$拍子的平静的变奏(实际速度比前面的和后面的$\frac{3}{4}$拍子慢一倍)。

弗朗克的交响曲　塞扎·弗朗克只写过一首交响曲(1888)，其中变音和弦和循环式处理主题显示出李斯特的影响。但它不是标题音乐，各种风格要素编织成一部有高度个性的作品，其影响为法国后来几代作曲家所公认。

布鲁克纳的交响曲　布鲁克纳和布拉姆斯一样，不得不在交响曲中调和浪漫主义和古典主义两股冲突的力量，但是他的解决方法根本不同。他的第一交响曲作于1865—1866年，此前试写过两首，但拒绝发表；他不及完成第九交响曲的末乐章便于1896年去世。布鲁克纳对别人的批评过分敏感，因此不断修改交响曲，结果，大多数交响曲有两种或更多的不同版本，还有指挥和编辑们未经授权而杜撰的版本。他的交响曲全部用传统的四乐章，没有一首有明显的标题性，虽然作曲家一度确曾给第四交响曲(《浪漫》)加上几个描绘性的标签——但也是在写成以后。布鲁克纳的风格前后没有可以同贝多芬相比的显著的变化，他的交响曲的构思和技法大同小异，虽然最后三首无疑是他的登峰造极之作。

布鲁克纳的交响曲和宗教合唱曲之间的联系，上文已经提过。他的交响曲也许最好理解为表现一颗深刻的虔敬的心，虽有弥撒曲和感恩赞中宗

教主题的摘录，更重要的表现在整首交响曲的严肃沉穆的意境；特别显著地表现在末乐章高潮处神秘的狂喜和众赞歌式主题的音色光彩的结合中，(有时第一乐章中也有)。布鲁克纳的音乐语言中可明显地看出某些影响。他崇拜瓦格纳，影响特别明显地表现在总的和声语汇、交响曲的篇幅特长、整段经过句的模进式重复和乐队的庞大编制上，瓦格纳大号用在最后三部交响曲的慢乐章和末乐章中。布鲁克纳从贝多芬第九汲取了交响曲形式的宏大概念和一些技法上曲式上的做法，汲取第七交响曲柔板乐章中的那类主题对比，第五交响曲末乐章引子中引用前几个乐章的主题。布鲁克纳的配器法让人一看便知他是一位管风琴师。各种不同乐器或乐器组像管风琴上的对比音栓或手键盘那样引入、对抗或结合。而且主题素材的扩展往往通过大块音响的堆砌，极像管风琴上的即兴演奏。

布鲁克纳的交响曲总是像贝多芬第九一样，以弦乐器上朦胧的焦虑开始，有一位作家② 十分贴切地形容它为“一团星云”，主题逐渐在其中凝聚成形，然后以crescendo脱颖而出。这头几个主题有一种可以称之为原始的性质；开始时显然强调主三和弦各音，通常跨距一个八度或更多，以最肯定的方式定下乐章的调性；最爱用的节奏公式是 $\frac{4}{4}$ ♩ ♩ ♩♩♩(3) 。末乐章以同样方式开始，通常有同样性质的主题，同第一乐章极其相似，乃至产生循环式反复的感觉。第一主题复合体后面接“歌唱主题群”(布鲁克纳如此称之)，再接下去是一个宽广的结束段，其中还可能引入一个众赞歌式的主题。乐章继续有正宗奏鸣曲式中所谓的展开和再现(有时合并)，最后再有一段，往往将前面的主题进行气势宏大的总结。第一乐章和末乐章虽用快板速度，却有行动缓慢的效果，因其和声进行气息长、结构空敞。慢乐章通常用宽广的奏鸣曲式，有长尾声，总是虔敬的肃穆，最后三首交响曲中的尤其感人至深。谐谑曲揭示布鲁克纳音乐个性的一个不同方面，有贝多芬那样的充沛精力，但是三声中部的节奏反映奥地利民歌和乡村舞曲的风貌。

布鲁克纳不幸生活在维也纳、生活在布拉姆斯的盛名的掩映之下，不幸遭到评论家不断攻击为瓦格纳的信徒。他的交响曲生前不受重视，多年来只有第四和第七两首才在维也纳以外和不多几个欧洲中心城市演奏。大教堂般的规模和宏伟的气质肯定妨碍它们被广大人士接受。

柴科夫斯基的交响曲　俄罗斯作曲家彼得·伊利奇·柴科夫斯基(1840—1893)虽然在从事法律以后才开始认真学习音乐，但他还是毕业于圣彼得堡音乐院，在莫斯科音乐院执教过一阵子。第一部成功作是《罗密欧与朱丽叶》幻想曲(1869；1870、1880年修订)，按莎士比亚的戏剧和戏剧人物的要求调整奏鸣曲式。

柴科夫斯基最著名的管弦乐曲是最后三首交响曲：F小调第四，1877；E小调第五，1888；B小调第六《悲怆》，1893。

柴科夫斯基向他的通信之交娜杰日达·冯·梅克承认说，第四交响曲有标题，命运无情这一思想也的确可用以解释开始引子中的沉闷的圆号声何以在几处出人意外地闯入，犹如舒曼的第一交响曲。后来又在末乐章尾声前、第一乐章的呈示部和展开部之间以及再现部和尾声之间重新出现。第一乐章中更新颖的是呈示部和再现部中的调的布局。第一主题段用F小调，第二用A♭大调，如意想中那样，但结束段用B大调(相当于C♭大调，完成小三度循环)。再现部用D小调开始，第二主题时转到F大调，最后在尾声中到达F小调这一主要的调。

第五交响曲更进一步发展循环法，引子中宣布的沉思的格言主题在四个乐章中都重复出现，在甜美抒情的行板乐章的尾声前以*fff*重现，在圆舞曲中作为尾声，在末乐章中作为引子重现，但改动甚大。这首交响曲显示了作曲家的炉火纯青的配器技巧，特别是把整组重奏进行对位式对照，产生势不可当的效果，特别是行板乐章的piu mosso段中管乐翱翔的旋律衬托着弦乐的美妙地颤动的切分音。柴科夫斯基用圆舞曲代替常用的谐谑曲，泄露了他对圆舞曲的特殊爱好这一天机。

他在第六交响曲中又用圆舞曲为第二乐章，这次把维也纳$\frac{3}{4}$拍子归化成俄罗斯的$\frac{5}{4}$。第三乐章也弥漫着舞曲精神，第三乐章是进行曲，但是是死亡进行曲。随即让位给末乐章“悲怆的慢板”Adagio lamentoso。

柴科夫斯基的其他著名管弦乐曲有交响诗《弗兰切斯卡·达·里米尼》(1877)、B♭小调第一钢琴协奏曲(1875)、小提琴协奏曲(1878)。他的芭蕾舞剧，特别是《天鹅湖》(1876)、《睡美人》(1890)和《胡桃夹子》(1892)，妩媚至极。

安东宁·德沃夏克(1841—1904)　德沃夏克的九部交响曲中，最佳的被认为是d小调第七[3] (1885)，这一部作品有大量主题乐思，通篇情调悲惨，只有谐谑曲中的G大调三声中部略为舒缓。D大调第六和G大调第八(1889)两首交响曲情绪比较放松，有清新的民歌式旋律和节奏，还有许多精美的配器笔触。第九《新世界》交响曲是人们最熟悉的一首，作于1893年第一次旅居美国期间。据作曲者称，这首交响曲的主题是受美国印第安旋律的启发，特别是受他在纽约听哈里·伯莱唱的黑人灵歌的启发而作的。德沃夏克的其他管弦乐曲中有一首精美的大提琴协奏曲。他的弦乐四重奏是19世纪晚期最可爱的室内乐曲。

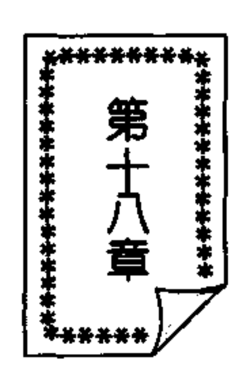
---

① 要从声部进行和音级集合的角度分析这首作品，要了解从各种不同观点分析研究这首作品的其他书目，参阅阿伦·福特著《李斯特的实验语汇与20世纪初的音乐》，载于《19世纪的音乐》10，1987年。

② 罗伯特·辛普森著《布鲁克纳的菁华》(1967年伦敦版)。

③ 这里用的是今天按时间排列的标准编号。德沃夏克交响曲的新老编号对照如下：

新	老
5	3
6	1
7	2
8	4
9	5



19世纪：歌剧和乐剧

法　　国

格鲁克、法国大革命和拿破仑称帝加在一起的影响，使巴黎在19世纪上半叶成为欧洲歌剧之都，蕴育了以《贞洁的修女》(1807)为代表的一类正歌剧。这部歌剧的作者是约瑟芬皇后的宠臣乐师加斯帕罗·斯蓬蒂尼(1774—1851)，这个意大利人于1803年来巴黎，1820年以后兼任柏林宫廷音乐总监。斯蓬蒂尼在《贞洁的修女》中结合晚期格鲁克歌剧的英雄风格和当时流行的拯救情节的高度紧张的戏剧性，再给整个戏剧披上独唱、合唱和金碧辉煌的管弦乐的宏丽外衣。斯蓬蒂尼在巴黎的主要同行是路易吉·凯鲁比尼，凯鲁比尼的歌剧《两天》(1800)(德语名Der Wasserträger《挑水夫》)是贝多芬的《菲岱里奥》的蓝本之一；另一重要同行是艾蒂安·尼古拉·梅于尔(1763—1817)，今只因其圣经歌剧《约瑟》(1807)而为人们记得。

大歌剧　随着1820年以后人数众多、势力日大的中产阶级的兴起，出现了一种新型歌剧，迎合涌往歌剧院寻求刺激和娱乐的、相对说来修养不高的听众的口味，即后来人称的大歌剧。这一乐派的领袖是台本作家尤金·斯克莱布(1791—1861)、作曲家贾科莫·梅耶贝尔(1791—1864)和巴黎歌剧院院长路易·韦龙(1798—1867)。梅耶贝尔的两部歌剧《恶魔罗勃》(1831)和《胡格诺教徒》(1836)断然确立了大歌剧的风格。

大歌剧遵循吕利以来法国盛行的时尚，不仅讲究音乐，还讲究排场；台本千方百计制造炫示芭蕾舞、大合唱和群众场面的机会。梅耶贝尔调度群众场面、公共庆典活动和对峙局面的高超技艺最明显地表现在《胡格诺教

徒》第二幕的结束场景(NAWM139)中。

1830年左右最为多产的大歌剧作曲家是奥柏(《波尔蒂契的哑女》、又称《马萨尼埃罗》，1828)、罗西尼(《威廉·退尔》，1829)和雅克·弗罗门塔尔·阿莱维(1799—1862)。阿莱维的杰作《犹太女》(1835)的寿命比梅耶贝尔的作品长，艺术质量也较之更高。《犹太女》和《威廉·退尔》把这一体裁的宏伟结构和宏伟风格这一根本因素，融化在效果远远超过剧情种种外在因素的音乐中，可谓这一时期的大歌剧的最佳范例。法国大歌剧的理想贯彻整个19世纪(虽然其势日衰)，影响了贝利尼(《清教徒》)、威尔第(《西西里晚祷》、《阿伊达》)和瓦格纳。瓦格纳的《黎恩济》是纯粹的大歌剧，大歌剧的某些特点也明显表现在几部晚期作品，特别是《汤豪舍》、《罗恩格林》，甚至在《众神的黄昏》中。大歌剧的传统也存在于一些20世纪的作品，如米约的《克里斯托弗·哥伦布》和巴伯的《安东尼与克娄巴特拉》中。

NAWM139　贾科莫·梅耶贝尔，《胡格诺教徒》第二幕第7、8景

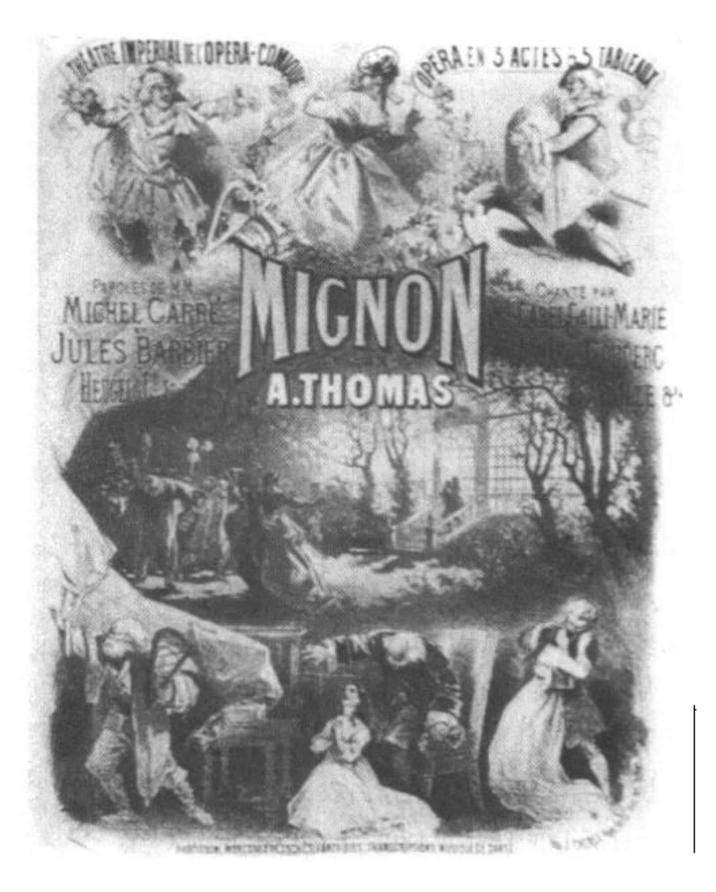
满朝文武走进在歇农索的玛格丽特·德瓦鲁阿女王的宫堡，此时的音乐是一首基本上用C大调二部对位的配器晶莹夺目的小步舞曲。主调音乐的第二主题用属调，为玛格丽特把新教徒拉乌尔介绍给排在一边的天主教徒和排在另一边的与他同一派的胡格诺教徒作铺垫。他们在那首小步舞曲的曲调下同声齐呼欢迎他。玛格丽特宣布拉乌尔即将同尚未见面的信奉天主教的瓦伦汀娜缔结良缘，为了两派和好而联姻。玛格丽特要求在场的人一起盟誓终生为友。盟誓由定音鼓独奏引入，接着是两大教派的四个领袖的无伴奏重唱：圣布吕(瓦伦汀娜的父亲)、尼韦公爵(瓦伦汀娜先前的未婚夫)、拉乌尔和马塞尔(二人皆为新教徒)。合唱以三次以*ff*的“我们宣誓”呼应四人的庄严的吟咏。拉乌尔以他自己的荣誉和祖先的名字宣誓，激动地以半音模进在合唱和低音提琴独奏的持续音上方上行，音乐推向一个线条以五个八度同时重复的激动人心的高潮。在它下面是四个主要人物在一首长长的无伴奏重唱中祈求手足情谊。乐队在一个减七和弦上加入重唱，玛格丽特的声音飘扬于众人之上，以花腔结束这一场。接着，玛格丽特将瓦伦汀娜引见给拉乌尔，拉乌尔大为震惊地认出她就是早一天宴会上找尼韦

的女人。他宣布自己上当受骗，决不同她结婚。众人大怒，以同度和八度反应，起先困惑地，用*pp*，后来坚决地，各派唱各派的旋律线。新教徒坚持要拉乌尔受到惩罚，天主教徒要求报复。最后，瓦伦汀娜怯生生地诉说她的不幸，这一大群人的声音接过她的变化音主题，加以展开。在一阵忿怒狂乱之中，马塞尔得意地吼出“坚固的城堡”，这首歌在第一幕的前奏中用众赞歌展开的方式出现过。虽然梅耶贝尔的乐思有时在艺术性方面似嫌单薄，但是他处理独唱、合唱和乐队气势磅礴，与戏剧配合得天衣无缝。这一类场景影响了威尔第和其他许多后世的作曲家。

喜歌剧　在浪漫主义时期，法国喜歌剧与大歌剧并驾齐驱。和18世纪一样，二者的具体区别在于喜歌剧不用宣叙调而用道白。此外的主要的区别在于篇幅和题材。喜歌剧不如大歌剧那么豪华盛大，需用歌唱家和演员较少，采用的音乐语汇要简单得多，结构照例是直截了当的喜剧或者半严肃的戏剧，不像大歌剧那样有宏大的历史排场。19世纪初期有两种喜歌剧——浪漫型和滑稽型，但其间区别难以硬性规定，因为有许多作品兼有二类之特点。情节偏重浪漫，音乐悦耳、优雅、感伤的《白衣夫人》是弗朗索瓦·阿德里安·布瓦尔迪约(1775—1834)的作品，1825年在巴黎首演，红极一时。费迪南·埃罗尔德(1791—1833)的《泽姆帕》(1831)和《荣誉之地》(1832)也属浪漫型喜歌剧。

一种比较尖刻的巴黎风格见于达尼埃尔·弗朗索瓦·埃斯普里·奥柏(1782—1871)的创作，他的《魔鬼兄弟》(1830)和其他许多喜歌剧将浪漫和幽默的因素融于颇有旋律创新的、曲调优美的音乐中。60年代左右，巴黎出现了一种新的体裁“谐歌剧”(切勿与18世纪意大利的谐歌剧混淆，尽管名称相仿)，突出喜歌剧的潇洒、风趣、讽刺成分。谐歌剧的创始人是雅克·奥芬巴赫(1819—1880)，其《地狱中的奥尔菲斯》(1858)和《美丽的海伦》(1864)堪称为谐歌剧的代表作。奥芬巴赫影响喜歌剧在各地的发展：英国的吉尔伯特和萨利文的轻歌剧(《日本天皇》，1885)和维也纳乐派的轻歌剧，其中最出名的代表人物是小约翰·施特劳斯(《蝙蝠》，1874)。

19世纪喜歌剧的历久不衰的魅力主要由于其旋律和节奏的自发涌流；不能因其织体与和声简单、曲式布局因循旧俗和故作天真的姿态而错误地



1866年巴黎喜歌剧院首次公演昂布鲁瓦兹·托玛的《迷娘》时的海报，海报作者为J.欧雷。（巴黎，歌剧图书馆）

低估这类音乐。浪漫主义时期有了喜歌剧，毫无风趣的音乐画面上才有了一丝阳光。

抒情歌剧　浪漫派喜歌剧发展成一种不妨称之为“抒情歌剧”的形式。抒情歌剧介乎轻松的喜歌剧和大歌剧之间。它和喜歌剧一样，主要以旋律吸引人。它的题材是浪漫的戏剧或幻想，规模较喜歌剧大，但不如标准的大歌剧那么庞大。

受人喜爱的一部抒情歌剧是昂布鲁瓦兹·托玛(1811—1896)的《迷娘》(1866)，但是，最著名的抒情歌剧典范是古诺的《浮士德》，1859年作为喜歌剧(即有道白)首演，后经作曲家改编成今天熟悉的用宣叙调的形式。古诺明智地只用歌德戏剧的第一部分，主要写浮士德和格雷岑的爱情。作品比例得当，风格雅致抒情，动人的旋律的表情恰如其分。古诺还有一些

戏剧作品，包括歌剧《罗密欧与朱丽叶》(1867)和若干曲调优美的喜歌剧。古诺的追随者中可以一提的有卡米尔·圣桑(1835—1921)，他的最重要的戏剧作品是圣经题材的歌剧《参孙与达丽拉》(1877)。

乔治·比捷(1838—1875)的《卡门》是法国歌剧历史上的一块里程碑，1875年在巴黎首演。《卡门》和《浮士德》第一稿一样，起先因采用道白而被归入喜歌剧类(《卡门》中日后采用的宣叙调为另一位作曲家所补)。这部道地的现实主义戏剧居然曾被称作"喜歌剧"这一事实，不过又一次说明歌剧与喜歌剧之间的区别已经变成了单纯的技术性问题。比捷不要伤感的或神话的情节，暗示着19世纪晚期歌剧界人数虽少但很重要的走向现实主义的反浪漫主义运动。《卡门》的西班牙背景和西班牙音乐气氛也代表了异国情调这一通贯整个浪漫主义时期的特点：这一特点在比捷的几部早期作品(例如为都德的戏剧《阿莱城的姑娘》而写的配乐)和浪漫主义时期的其他法国歌剧和芭蕾舞剧中也很明显。《卡门》的音乐有非凡的节奏活力和旋律活力，织体空灵，配器优美，总是以最经济的手法获得最大的效果。

埃克托·柏辽兹　柏辽兹给法国浪漫主义歌剧带来的荣誉比任何一个作曲家更大。他的《浮士德的劫罚》也可以归入浪漫主义歌剧，虽然严格讲来，它不是歌剧，也不是为舞台演出用的，扉页上称之为"戏剧传奇"。它用了一部早期作品《选自歌德〈浮士德〉的八个场景》(1828)在内，当然有所修改。《浮士德的劫罚》(1846)的定稿有20场戏，需要三个独唱家、一个合唱队和乐队。基本构思如同《幻想交响曲》和《罗密欧与朱丽叶》，是一部交响戏剧，情节应为众所周知，因此只用作曲家认为最适合交响乐处理的场景谱曲，从而保证它最丰富多样和最紧凑。不同于前二部作品的是，《浮士德的劫罚》没有对古典交响曲这种形式结构的留恋和相似；它的完整统一是由于柏辽兹的音乐风格，根本不是那不多几处主题或动机再现的功劳。总而言之，这是柏辽兹笔下最多样化最有灵气的一部作品。人们熟稔的管弦乐选段(其中包括匈牙利的《拉科西进行曲》)只能让人窥见其丰富内容之一斑。

歌剧《本韦努托·切利尼》(1838)是这位作曲家以新法处理传统形式的又一例。总的布局像《浮士德的劫罚》一样，是一连串构思广泛的片断，不是一个细致展开的情节。音乐生气蓬勃、丰富多采；群众场面的处理也值

得注意，是瓦格纳的《名歌手》中群众场面的先声。柏辽兹的两幕喜歌剧《比阿特里斯和本尼迪克》于1862年在巴登上演。他的戏剧音乐作品的登峰造极之作是写于1856—1858年的五幕歌剧巨著《特洛伊人》。上集《特洛伊的陷落》直到1890年才上演，下集《特洛伊人在迦太基》于1863年在巴黎上演过几次。《特洛伊人》与其他任何歌剧不同：柏辽兹根据维吉尔的《埃涅阿斯记》第二和第四篇亲自编写台本；和《切利尼》、《浮士德》一样，只用一系列宏丽的综合场景介绍剧情的主要环节。故事经过浓缩，各种各样的场合被恰当地用来谱写芭蕾舞、游行赛会和其他音乐段子。虽然外表的形式和历史（或传说）题材使《特洛伊人》像30年代的大歌剧，实际上它同梅耶贝尔的《胡格诺清教徒》之类的珠光宝气的浮华相距之大，无以复加。《特洛伊人》的戏剧保持维吉尔原诗的古老而超脱个人的、史诗般的特性，音乐也用同样的口吻说话。没有一个音符是只为追求效果而写在谱上的，风格严峻，比起柏辽兹的早期作品来几乎近于苛涩。然而，情、景、事，无不栩栩如生、浓郁饱满、英雄气概。《特洛伊人》是拉莫和格鲁克一脉的法国大歌剧传统在浪漫主义时期的顶峰。

意　大　利

19世纪的意大利歌剧出自一个健康地扎根于意大利民族生活的原有传统。意大利不如北方诸国那么容易受浪漫主义运动的引诱，意大利作曲家也不那么容易起意进行激进的新实验。浪漫主义因素只是逐步渗入意大利歌剧，从来也没有发展到德、法那样的程度。再说，歌剧是意大利这一时期仅有的重要音乐市场，举国人才全力从事这一体裁的创作，也因此而鼓励了保守的态度。

正歌剧和谐歌剧的区别一直保持到新世纪中，后来正歌剧中先出现变化的迹象。指导格鲁克的原则大多数已在弗朗切斯科·阿尔加罗蒂的《歌剧的意见》(1755)一文中阐明，不少原则已由尼科洛·约梅利在他为帕尔玛、斯图加特和曼海姆写的歌剧中付诸实践，这些地方是法国文化的中心，因而有条件将抒情悲剧和正歌剧结合成新品种。约梅利的改革在意大利虽然未能推广，但是正歌剧的管弦乐色彩大为扩充，木管和圆号用得更多，乐队分配到更重要的任务，合唱也用得更多。

19世纪意大利正歌剧的始祖是约翰·西蒙·迈尔(1763—1843)，他是德国人，但和比他早的哈斯一样，大部分时间住在意大利，并通过自己的作品使前辈约梅利所倡导的许多改革得到推广。

焦阿基诺·罗西尼 这位19世纪初期主要的意大利作曲家生来具有极大的旋律天赋和取得舞台效果的本能，因而得以一举成名。18岁至30岁之间写成32部歌剧和2部清唱剧，还有12首康塔塔、两首交响曲和若干其他器乐曲。最佳的正歌剧中有《坦克雷迪》(威尼斯，1813)、《奥瑟罗》(那不勒斯，1816)和《湖上夫人》(那不勒斯，1819)，虽然改编自司各特的同名原著的浪漫主义台本，但并没有受到公众的赞许。

喜歌剧同罗西尼性情相近，他写的喜歌剧中有不少在今天听来和当初问世时一样新鲜，例如《丝梯》(威尼斯，1812)、《意大利女人在阿尔及尔》(威尼斯，1813)、《灰姑娘》(罗马，1817)和《贼鹊》(米兰，1817)。他的杰作《塞维尔的理发师》和莫扎特的《费加罗》、威尔第的《法尔斯塔夫》齐名，同为意大利喜歌剧的最高造诣。

罗西尼的风格把涌流不绝的旋律、泼辣的节奏、明晰的分句、造型优美而结构有时不拘一格的乐段、空灵的织体、尊重乐器个性的干净的配器、虽不复杂却往往别出心裁的和声熔于一炉。他和其他19世纪作曲家有同好，喜欢把中音上的调同主调贴近地并列在一起。《塞维尔的理发师》中的一段名曲《刚才有一个声音》(NAWM137)最好地显示了优美的旋律和俏皮、风趣的刻画相结合。

NAWM137 焦阿基诺·罗西尼，《塞维尔的理发师》第二幕第五场的卡伐蒂纳《刚才有一个声音》

这段咏叹调是罗西娜回忆听扮作一个浪漫的穷苦人林道罗的阿尔玛维瓦伯爵向她唱小夜曲。她在行板一段中决定赢得他，接着是一段中板，她自称柔顺随和，除非有人冒犯她，那她会像毒蛇一样咬人。行板借用乐队伴奏的宣叙调的风格，有大幅度跳越，有说话似的重复音和一顺溜的跑句，伴奏中的和弦宛如加以标点。当她说到要摆脱想娶她为妻的监护人巴托洛医生时，小提琴拉装饰音嘲笑她。中板段是

一首辉煌的咏叹调，其中的花腔，是有节制的，保持一定的周期性，益发增添了它的魅力。

罗西娜吹嘘自己会施百种巧计“cento trappole”以后重申生性柔顺随和时，整个乐队似乎嘲笑她的奸诈。

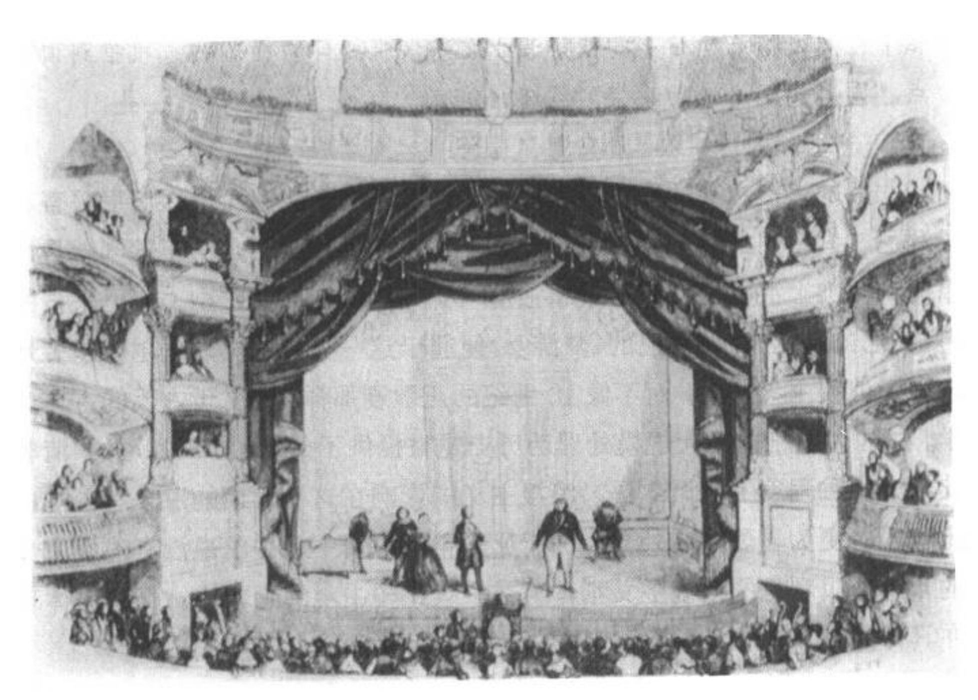
罗西娜的重唱，喜歌剧特有的那类场景，处理得熠熠生辉、兴味浓郁。重唱和其他地方也常用的一个简单有效的方法是渐强：通过一个乐句的多次重复，一次比一次响，一次比一次高(例如在《塞维尔的理发师》的咏叹调《造谣》中)。罗西尼不是革新者，虽然也鼓励过几项改革；有时用乐队伴奏代替清宣叙调中的钢琴(第一次是在《奥瑟罗》中)，把花腔经过句和华彩乐段都写出来，以防即兴演唱时装饰过多。

《塞米拉米德》1823年在威尼斯上演相对说来失败后，罗西尼应邀访问伦敦，1824年，定居巴黎。在巴黎把早先的两部作品重作修订，为迎合法国人的趣味而加重了合唱和乐队的分量；他还创作了喜歌剧《奥里伯爵》(1828)和大歌剧《威廉·退尔》(1829)。余下的40年间，罗西尼只写宗教音乐、歌曲和钢琴曲集。《威廉·退尔》是他笔下最接近浪漫主义的作品。他对新的浪漫主义学说天生抱有反感，这可能是他何以中途自动结束歌剧生涯的一个原因；但是他的形象主宰19世纪前半叶的意大利歌剧。就其大量创作总体而言，罗西尼代表意大利根深蒂固的信仰，认为歌剧根本上应为高度发展的歌唱艺术的最高表现，歌剧的主要目的为通过旋律优美、不感伤、真情流露而且在种种意义上都平易近人的音乐取悦并感动听众。意大利民族的这一理想是法国、德国人的不同观念的一股重要的抗衡力量。

盖塔诺·唐尼采蒂　19世纪第二个25年中最多产的意大利作曲家是迈尔的学生盖塔诺·唐尼采蒂(1797—1848)，他写了大约70部歌剧，100首歌曲，几部交响曲、清唱剧、康塔塔、室内乐和教堂音乐。其中久演不衰的有正歌剧《露克雷齐亚·波尔贾》(1833)、《拉美莫尔的露契亚》(1835)和《夏莫尼的林达》(维也纳，1842)；喜歌剧《军中女郎》(巴黎，1840)；谐歌剧《爱的甘醇》(1832)和《唐帕斯夸莱》(1843)。唐尼采蒂有罗西尼的戏剧本能和旋律天才。他在《唐帕斯夸莱》中创造了一部堪与《塞维尔的理发师》比美的作品。总的说来，他的喜歌剧比正歌剧更经得起时间的考验。他的

音乐粗犷、原始而冲动，十分适合表现粗糙而夸大的场景，但是他的作品多半是极快写成的，只求眼前的成功，往往有和声、节奏、配器单调之病；但是《拉美莫尔的露契亚》和《夏莫尼的林达》的大部分和其他某几部歌剧中的一些场景不在这一批评之列。唐尼采蒂是威尔第的直接前驱，二人的共同点是心目中都以意大利观众的趣味和判断为准绳，创作都深深扎根于人民的生活。

温琴佐·贝利尼(1801—1835) 相比之下，贝利尼堪称那一时期的贵族。所作 10 部正歌剧中，主要的是《梦游女》(1831)、《诺尔玛》(1831)和《清教徒与骑士》(常用名《清教徒》，巴黎，1835)。他的风格无比抒情、洗练，和声敏感，旋律表情丰富、气息辽阔、形式灵活、曲线优美、略带哀伤的意味，犹如肖邦的夜曲。这些品质在《诺尔玛》的卡伐蒂纳《贞洁的女神》中都有表现(NAWM138)。



盖塔诺·唐尼采蒂的《唐帕斯夸莱》第二幕中的一场，1843 年在巴黎意大利剧院演出时的情况。莱比锡《画报》的一幅木刻画(1843)。

NAWM138 温琴佐·贝利尼，《诺尔玛》第一幕第四场，场景与卡伐蒂纳《贞洁的女神》

德鲁伊教大祭司诺尔玛恳求贞洁的女神赐予她们同罗马人之间的和平。旋律似乎在不断寻求休止，但得不到休止，反而悬念和激动更上一层楼，长达$\frac{12}{8}$拍慢速度的14小节之久。合唱呼应她的祈祷，她则在合唱的上方高音区中唱花腔。按照当时的传统做法，在抒情的卡伐蒂纳之后应是卡巴莱塔，那是由同一人物演唱的活力充沛、节奏精密的咏叹调。贝利尼却绕过这一顺序的套式，用一首有伴奏的宣叙调打断乐队的序奏。这首宣叙调和盘托出了诺尔玛的内心斗争，当合唱队高呼“打倒总督！”时，她知道自己办不到，因为罗马总督波利奥内和她偷偷生下了一双儿女；虽然他已离弃自己而爱上她手下的另一个女祭司阿达个吉莎，诺尔玛仍渴望他能回心转意。民众继续臭骂罗马人之际，诺尔玛苦苦祈祷，不放弃波利奥内或能回到她身边的希望。她私下抒发之情陷于凶狠的战争音乐之中，把她即将面临的危机推到顶点，同时也把这一场戏带到辉煌的结束。

一般的浪漫主义的影响，具体的法国歌剧的影响，可以在唐尼采蒂和贝利尼二人皆用的另一种体裁中窥见一二，这种体裁便是半正歌剧，是严肃的剧情加上浪漫主义的布景和感情，犹如法国的抒情歌剧；唐尼采蒂的《夏莫尼的林达》和贝利尼的《梦游女》便属于这一类。这类歌剧越来越多地取材于浪漫主义文学，而不像18世纪的正歌剧那样，取材于古代的古典文学。法国大歌剧也为大规模处理伪历史题材提供了典范，如贝利尼的《清教徒》和(某种程度上)《诺尔玛》。浪漫主义的影响在这一时期的意大利台本中比音乐中更为显著。在外向型的唐尼采蒂的总谱中几乎丝毫没有浪漫主义的印迹，贝利尼的浪漫主义则体现在一般比较主观的感情中，而不是体现在具体的细节上。

朱塞佩·威尔第

朱塞佩·威尔第的艺术生涯实际上就是唐尼采蒂以后50年的意大利音乐史。除了一首《安魂曲》和几首宗教歌词的配乐，几首歌曲和一首弦乐四重奏外，威尔第的公开发表的作品全部是为舞台演出用的。26部歌剧中第一部于1839年公演，最后一部于1893年公演。威尔第从不同过去决裂，从不激进地试验新的理论；他向着目标和技巧的洗练一步步挺进，终于把意大利歌剧带到了空前绝后的尽善尽美的境地。

截然不同于北方各国音乐进程的如此井然有序的发展之所以可能，是因为意大利具有不间断地一脉相承的歌剧传统。全国人民热爱歌剧，艺术家与社会之间的矛盾，以及德国和法国的潜伏于浪漫主义态度下面的种种其他矛盾，在意大利并不存在。影响意大利音乐的唯一根本问题是民族主义，在这方面，威尔第坚韧不拔。他全身心地认为，每个民族应该培育属于自己本土的音乐，他坚持独立的音乐风格，惋惜晚辈作品受外来(特别是德国)思想的影响。早年写的许多歌剧中的合唱曲或明或暗地呼吁正在为争取民族独立、反对外国统治而斗争的国人的爱国主义，这是振兴民族的轰轰烈烈的年代，威尔第的声誉日盛一日，乃至他的名字成为爱国主义的象征和群众集会的口号。"威尔第万岁"在意大利爱国者耳中不啻于"意大利王维克托·埃玛努埃尔万岁!"。

威尔第的一个更深刻、更本质上民族主义的特征是，他始终不渝地奉行歌剧是人性的戏剧这一理想，同德国以浪漫化的大自然和神话的象征主义为重点相反；人性的戏剧就主要通过简单、直接的独唱旋律来表现，同法国大歌剧的丰腴的管弦乐和合唱相反。他的独立当然也不是绝对的。除了他最推崇的一位作曲家、贝多芬的有益影响外，除了明显得益于前人唐尼采蒂、贝利尼和罗西尼外，他从梅耶贝尔的和声和配器学到许多东西。但是他决不随便接受任何影响，除非先加以消化吸收，化成自己的语言。

威尔第的创作生涯可分为三个阶段，第一个阶段以《游吟诗人》和《茶花女》(1853)为高峰，第二个阶段以《阿依达》(1871)为高峰，第三阶段只有《奥瑟罗》(1887)和《法尔斯塔夫》(1893)两部。除了《法尔斯塔夫》和一部不成功的早期歌剧外，威尔第的作品全部是严肃的正歌剧。题材大都由台本作家

取自浪漫派作家——席勒(《乔瓦娜·达科》、《强盗》、《路易莎·米勒》、《唐卡洛斯》),雨果(《爱尔那尼》、《弄臣》),小仲马(《茶花女》),拜伦(《两个福斯卡罗》、《海侠》),斯克莱布(《西西里晚祷》、《假面舞会》),和西班牙戏剧家(《游吟诗人》、《命运的力量》、《西蒙·波卡涅拉》)。除了《麦克白》以外,最后两部歌剧都取自莎士比亚,高明的改编出自威尔第的好友、诗人兼作曲家阿里戈·博依托(1842—1918)之手。当威尔第接受写歌剧《阿依达》的邀请时,台本由法国的埃及学家A. E. F. 玛里埃特起草的情节发展而得。

威尔第对台本的要求主要是强烈的感情场面、对比和剧情展开的速度,从不计较可信性。因此,大多数情节是暴力腥风血雨的通俗剧,充满了不真实的人物和荒唐的巧合,但是提供不少机会写作激动人心的、浓郁而猛烈的节奏和旋律,成为他的早期风格的特征。有些结构特征是威尔第的许多歌剧所共有的;最典型的是每部歌剧分四大部分,或四幕,或三幕加一序幕,或虽三幕而分场近似四段。第二、第三大段都有重要的重唱终曲,第三大段通常有一大段二重唱,第四段常常以一场"祈祷"戏或类似的独唱(最好是女主角)的默想场面开始,往往伴以合唱。这种布局十分可靠地适用于戏剧目的,威尔第不仅在早期作品中采用,直至《阿依达》和《奥瑟罗》还无重大改变,便是明证。

早期作品 早期的许多歌剧以合唱曲而令人瞩目:《纳布科》(1842)可说是早期的最佳作,含有出色的合唱写作,《伦巴第人》(1843)和《乔瓦娜·达科》(1845)和《列格纳诺之战》(1849)也有出色的合唱写作。早期的许多特点总结在威尔第的最脍炙人口的作品《游吟诗人》(1853)中。他调度自如的种种手法赫然可见在这部歌剧的第四部分第一场中(NAWM142)。

威尔第风格的变化开始显示在《路易莎·米勒》(1849)中,在这部歌剧以及此后的作品中,人物刻画具有更细致的心理区分,音乐中的感情也不如早期歌剧那么生硬。杰作《弄臣》(1851)中兼有人物刻画、戏剧统一和旋律创新之长。《茶花女》(1853)的风格比以前更为亲切,出现了一种新型的旋律,灵活、富有表情而半朗诵的咏叙调,到《奥瑟罗》中更进一步发展。《西西里晚祷》(1855)和《唐卡洛斯》(1867)是威尔第写大歌剧的试验,二剧都首演于巴黎。《唐卡洛斯》是二剧中比较成功的一部,1884年的修订稿含

有感人至深的戏剧场景，以及威尔第晚期风格特有的有趣的乐队与和声效果。第二阶段中，新歌剧出现的间隔不如以前那么密；威尔第正在谨慎地进行一些试验。独唱、重唱和合唱更自由地结合在戏剧结构中，和弦更加大胆，而乐队处理更加小心、更有新意。《假面舞会》(1859)和《命运的力量》(1862，1869年修订)中引用了滑稽人物。两剧都应用19世纪相当常用的手法，威尔第在《弄臣》和其他地方已经试用过这一手法；在重要关头反复出现一个或几个特征性主题或动机，以制造戏剧统一和音乐统一。第二阶段的种种进步集中表现在《阿依达》(1871)中，《阿依达》融大歌剧的英雄气魄、健全的戏剧结构、生动的性格刻画、激情和丰富的旋律、和声、乐队色彩于一炉。

NAWM142　朱塞佩·威尔第，《游吟诗人》第四部分第一场第12段：场景、咏叹调和《上帝怜我》

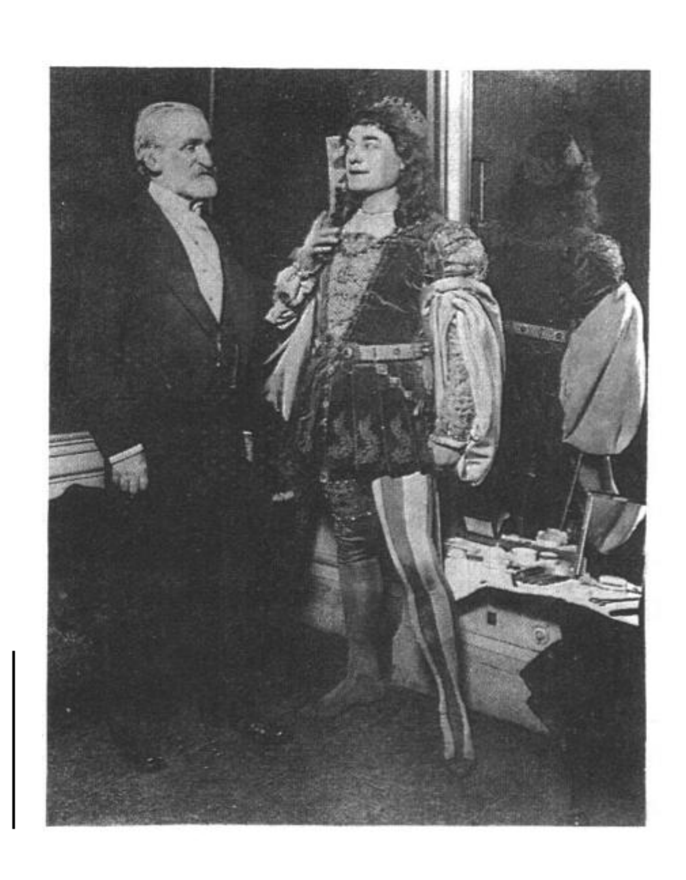
莱奥诺拉随曼里科的朋友鲁易兹走上阿利阿费里亚宫的塔楼，她心爱的游吟诗人曼里科正在那里等候处决。2支单簧管和2支大管描绘这对情侣互相走近时的凄婉情景。接着，莱奥诺拉无伴奏地唱出营救曼里科的希望。她继续在弦乐伴奏声中唱下去，然后开始咏叹调《玫瑰色的爱之翼》，企图安慰他，压下内心的翻腾。此时的伴奏是编制缩小的乐队，管乐器在高潮时刻重复她的线条。丧钟声鸣，幕后僧侣们无伴奏地吟诵《上帝怜我》，为死囚的灵魂祈祷。此时，整个乐队开始以*pp*奏一首令人沮然神伤的进行曲，莱奥诺拉随之唱一个抒情的旋律，不时被抽泣声打断。乐队停止时，曼里科伴着琉特琴(实际上由乐池中的两架竖琴演奏)唱《啊，死神来得多慢》。他的歌声被葬礼音乐、僧侣的吟诵和莱奥诺拉的恐惧表示所打断，令人联想起梅耶贝尔用同样这些手段时的处理方法。从近乎说话到较高的抒情层次的一步步推进，展示出威尔第的才华，同时也展示出他的戏剧本能，避免贝利尼、罗西尼仍加采用的“有意设置”的段子、曲式过渡以及全奏主题反复段。

晚期作品　事隔16年后，公众才得见威尔第的又一部新歌剧。在此16年间，有不少重要作品问世，包括威尔第的《安魂曲》、比捷的《卡门》、布

拉姆斯的四首交响曲、布鲁克纳的第七交响曲、瓦格纳的《指环》(第一次演出全套)和《帕西法尔》。威尔第尽管审慎地保持孤立，对新潮流还是敏感的；1887年在米兰上演的《奥瑟罗》便是他对音乐形势变化的反应。但是，这不仅是对外在形势的反应，也决定于他内在的变化。外表上，《奥瑟罗》看上去不同于早期歌剧之处主要在于每一幕中的音乐几乎完全持续不断。但是进一步观察发现，独唱、二重唱、重唱和合唱的传统的意大利歌剧布局依然存在：持续性通过微妙的过渡、旋律的起伏流转和乐队承上启下的衔接力量而获得。《奥瑟罗》的台本比威尔第以前的任何一部歌剧台本都更精美，展示了一部强有力的人性戏剧，音乐则处处加以渗透、烘托、锦上添花。和声语言和配器清新活泼，然而晶莹透明，从不喧宾夺主，盖住人声或篡夺旋律的表情力。将《奥瑟罗》第一幕结尾美丽的爱情二重唱和早期歌剧中的二重唱，如《纳布科》第三幕的《夫人，你说什么》、《弄臣》第二幕结尾的《姑娘，你哭吧》和《阿依达》第四幕结尾的《再见，故乡》作一比较，便可对这些特点以及威尔第风格的总的演变有个概念。

《奥瑟罗》是意大利悲歌剧的最高造诣，《法尔斯塔夫》(1893)是喜歌剧的最高造诣。二剧中，意大利歌剧的源远流长的真谛，从蒙泰威尔第到斯蒂法尼、斯卡拉蒂、哈塞、莫扎特和罗西尼的悠久传统得到充分体现，并充实了新的、经过威尔第的清明睿智和犀利判辨力提炼的浪漫主义的因素。《奥瑟罗》改造了戏剧性抒情旋律，《法尔斯塔夫》改造了重唱这一谐歌剧的典型因素。在第二、第三幕的不朽的终曲中，喜剧在灵巧活泼、细腻编织、变化无穷的管弦乐背景上飞速冲向高潮。有时，威尔第似乎在嘲笑整个浪漫主义时代，包括他自己。末场在“世界是个大玩笑，人人都是天生的傻瓜”这两句的赋格曲上达到高潮。

从《纳布科》到《法尔斯塔夫》，威尔第的所有的歌剧有一个特点永恒不变：原始的、纯朴的、自然的感情力与直捷明晰、不论细节多么洗练，总以坦陈直言为本相结合。威尔第气质上是古典派而不是浪漫派，但他的古典主义不是通过像布拉姆斯那样征服浪漫主义而达到，他几乎无视浪漫主义的存在。他同浪漫主义运动的关系可以从他对大自然的态度和北方的浪漫主义者对大自然的态度的对比中窥见一斑。威尔第的歌剧描写大自然的背景时总是简洁、虚写、近乎形式主义，犹如文艺复兴时期的意大利油画中的风景，例如《弄臣》和《奥瑟罗》中的暴风雨音乐或《阿依达》中的异国情



朱塞佩·威尔第与创造《奥瑟罗》中伊阿戈一角的男中音歌唱家维克托·莫雷尔在巴黎歌剧院后台。

调。他对大自然的态度是绝对不动感情。他的兴趣全在人性，他只是利用大自然，而不是崇拜大自然。威尔第也是历史上唯一兼务农事的一位作曲家。

德国浪漫主义歌剧

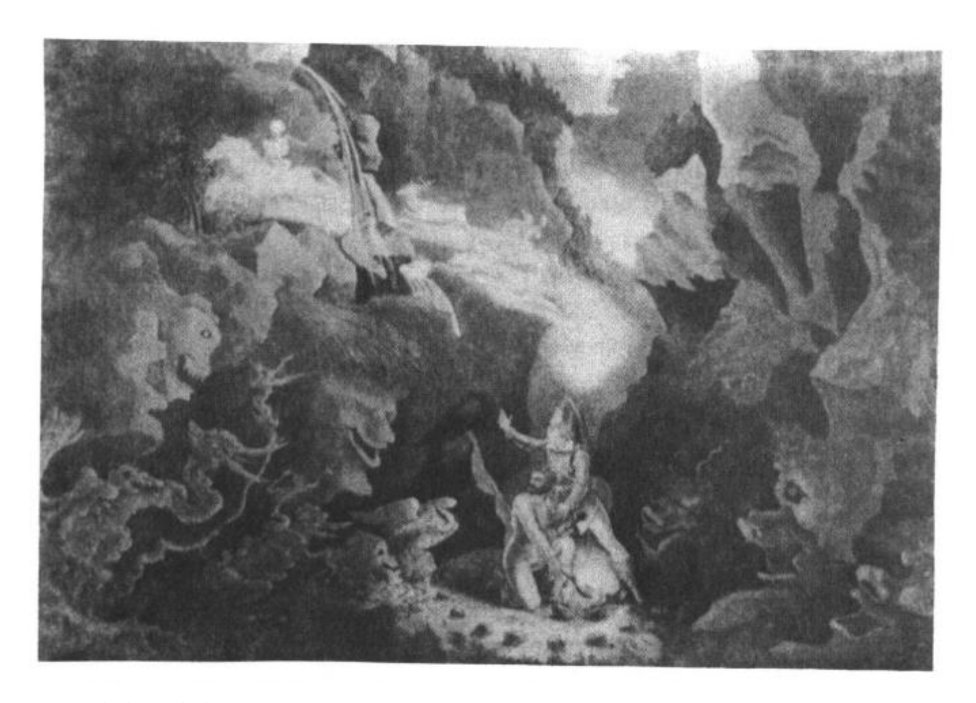
19 世纪的一大独特标志是音乐和文学之间的相互影响强烈。歌剧这一综合艺术形式最适于表现这些影响的后果；德国既是浪漫主义最为盛行的国家，浪漫主义运动的最最深远的发展和分蘖自然都流露在德国歌剧中。德国没有意大利那么悠久的歌剧传统，但是这样反倒有利于进行实验。德国浪漫主义歌剧的直接前驱是歌唱剧，其最杰出代表为莫扎特的《魔笛》。19 世纪初，一半由于当时法国歌剧的影响，歌唱剧日益注入浪漫主义因素，同时保留、甚至加深了具体的民族特点。两种倾向可以以 1816 年出现的两部歌剧为例证：著名的作家兼音乐家E. T. A. 霍夫曼(1776—1822)的《乌

亭》和路德维希·施波尔的《浮士德》。施波尔是著名小提琴家，清唱剧、交响曲、协奏曲和室内乐作者，也是浪漫主义初期一位重要的德国作曲家。然而，一锤定音地从此确立德国浪漫主义歌剧的作品是韦伯的《自由射手》，1821 年在柏林首次演出。

卡尔·玛里亚·冯·韦伯 他从小便熟悉戏剧。音乐主要师从迈克尔·海顿和格奥尔格·约瑟夫·福格勒(1749—1814)，人称福格勒神父。福格勒是音乐史上最为五彩缤纷的人物，既是管风琴师、管风琴制造者、理论家、歌剧和教堂音乐的作曲家、许多名人(包括梅耶贝尔)的老师，又是布朗宁的一首诗的题材。韦伯在 1813 年当布拉格歌剧院院长，1816 年当德累斯顿歌剧院院长。主要戏剧作品除《自由射手》外，尚有《欧丽安特》(维也纳，1823)和《奥伯龙》(伦敦，1826)。

德国浪漫主义歌剧的特点，如《自由射手》和其他类似作品所体现的，可以归纳如下：情节取自中世纪历史、传奇或童话；按照当时文学中的倾向，故事中有神怪异事；重笔勾勒狂野而神秘的大自然背景，但又不时掺入俭朴的乡村生活和乡村风景。神怪异事和大自然背景不是作为偶尔的异想天开的装饰来处理，而是严肃地同主人公的命运纠缠在一起。剧中人不被当作个人，而被当作或善或恶的神怪力量的某种意义上的代理人或代表，因此，主角最终的胜利也就是天使战胜魔鬼。而这种胜利又往往被解释为救世赎世，救赎的概念虽隐含宗教色彩，恐怕也就是那一世纪初期的歌剧中突出的拯救动机的引伸。德国歌剧重视物质和神灵的背景，在这一点上不同于当时的意大利和法国歌剧。它的音乐风格和形式自然和其他国家大同小异，但是采用德国民族情调的简单的民歌曲调却是一个新因素。更重要的是戏剧表情大大依赖和声和管弦乐色彩。音乐重心放在织体的内声部上(与意大利的集中注意于旋律截然相反)，与台本重心放在戏剧的意境、布景和玄奥内涵上相呼应。

《自由射手》的某些细节可用以说明上述概括的结论。剧名Der Freischutz 没有简单明了的英文翻译，故事围绕一个民谣中常见的，因歌德的《浮士德》而永垂不朽的题材：人为了尘世的虚荣把灵魂出卖给魔鬼。《自由射手》中则为求得几颗神弹，使他在射击比赛中夺魁，从而得以与心上人结婚。六颗子弹听从主人公麦克思的愿望，第七颗却执行魔鬼萨缪尔的命令。



卡尔·威廉·霍尔德曼为韦伯《自由射手》中的“狼窟”一场所作布景(1822 年魏玛的演出)。加斯帕冶铸神弹时，麦克思越来越惊恐不安地环顾四周。“夜枭群集火旁”“鞭声噼啪和马蹄得得”。(魏玛国家艺术珍品馆城堡展馆)

魔鬼照例上当，女主角阿加莎得隐士魔术师的花环保护，免受魔鬼向她射来的子弹之害，有情人终成眷属。阴惨惨的森林背景在序曲开始处被圆号旋律描写成田园风光(NAWM140a)，在冶铸神弹的恐怖的午夜“狼窟”一场戏中被描绘得阴森可怖(NAWM140b)。乡村合唱、进行曲、舞曲和小曲在总谱中同意大利风格的浓郁的咏叹调混合在一起。

NAWM140　卡尔·玛里亚·冯·韦伯《自由射手》：(a)序曲；(b)第二幕终场："狼窟"一场

《自由射手》的序曲不像 19 世纪初的许多序曲那样只是一些曲调的凑合，而像贝多芬的序曲，是一个完整的有慢板引子的奏鸣曲式的交响曲第一乐章。同时也介绍了歌剧场景中的许多主题和瞬间。第一幕中麦克思的咏叹调《可怕的权力迷惑着我》被用作呈示部的第一主题，“狼窟”一场中冶铸第七颗神弹时的音乐起过渡到第二主题的桥梁

作用。第二主题仍取自麦克思的咏叹调。呈示部的结束主题是第二幕阿加莎的一大段咏叹调《我的脉搏在跳动》的最后部分的旋律。

用配器与和声提示神秘气氛的结晶是序曲慢板引子结束时的12小节预表"狼窟"的一场戏；同样又是配器和怪诞的和声布局(升f小调和c小调的对比)渲染了"狼窟"一场(140b)的音乐效果，不愧为描写神怪恐怖的典范。

加斯帕的唱白《要知道我施恩的期限快到》几乎近似瓦格纳，乐队一味展开一个动机，人声似乎从乐队中汲取一个个音，而不是乐队在伴奏人声。

特别令人瞩目的是冶铸神弹的一场"情节戏"。"情节戏"是一种乐剧体裁，用道白和背景音乐。这里，加斯帕衬着连绵不断的管弦乐念出一句句道白。他先呼唤萨缪尔，然后每炼一颗子弹便计数：一、二、三……，群山以回声响应他的计数。每炼一弹，韦伯为阴惨惨的森林中吓人的环境和动植物描绘一幅不同的大自然微型画：炼第一颗子弹时写半掩在云后的月亮的淡绿色的幽光；炼第二颗时写一只野鸟在火上飞来飞去；第三颗时写一头野猪撒野，把加斯帕吓了一跳；第四颗写暴风雨酝酿后发作；第五颗时群马奔腾，鞭声噼啪；第六颗狗吠马嘶。此时，幕后猎人放肆地以同度齐唱一个单调的音，加斯帕喊道"六！"韦伯从头到尾巧妙地调度着配器的优势，定音鼓、长号、单簧管、圆号突出在前景，往往还加上弦乐器的震音。旋律与和声中有惊人的增减音程和大胆的变化音，十分醒目。

《自由射手》之巨大成功不仅由于音乐美，还由于投合民族情感，韦伯后来的作品和他的追随者的作品再也没能获得如此巨大的成功。《欧丽安特》是韦伯的唯一不含道白的歌剧，规模近似大歌剧。它甚至比《自由射手》更加统一，音乐织体连绵不断，坚持采用对比的和声风格来刻画戏剧中的敌对力量，音乐主题反复出现或变形出现。歌剧中这一主题反复手法可以比作李斯特、弗朗克等作曲家在交响乐中应用的套曲式方法。这不是19世纪歌剧的新发明，早在蒙泰威尔第的《奥尔菲斯》中就用过，19世纪作曲家则是大量采用、系统采用这一手法，从根本上背离了老式的歌剧或交响曲的不同段落的主题完全独立的传统。韦伯在《欧丽安特》中的做法代表一个

过程的一个阶段，这个过程到瓦格纳音乐中到达其逻辑发展的顶峰。

韦伯的最后一部歌剧《奥伯龙》因台本松散、不足道而逊色不少；但是，总谱中含有他笔下最精致的管弦乐色彩段落，还有一些音画的优秀范例，足以补偿台本之不足。

其他德国歌剧作曲家 舒伯特作有6部歌剧和6部歌唱剧，尚有几部未完成之作，但大多数在生前从未搬上舞台，也未产生影响，虽然其中含有不少精彩的音乐。最佳的一部歌剧《吹牛的人》(1823)中有主导动机技巧的萌芽，很有意思。

韦伯以后20年间的德国歌剧由一些值得尊敬的二流作曲家创作，其中主要的有海因里希·马施纳(1795—1861)和艾伯特·洛尔青(1801—1851)。马施纳专写半通俗性的浪漫主义歌唱剧，最重要的一部作品《汉斯·海林》(1833)得益于韦伯、同时在结构和音乐风格上有瓦格纳的先兆。洛尔青的《沙皇与木匠》(1837)是他擅写的喜剧体裁的优秀范例。其他写喜歌剧的德国作曲家有奥托·尼古拉(1810—1849)和李斯特的学生彼得·科内利乌斯。科内利乌斯的《巴格达理发师》(1858)是一部风趣、独特的作品。舒曼的浪漫主义歌剧《格诺费瓦》(1850)虽因其音乐优美而获好评，但上演并不成功。除了民族歌剧外，德国在1830—1850年间盛行法国喜歌剧。历史题材的正歌剧代表作有斯蓬蒂尼和梅耶贝尔的晚期作品。

理夏德·瓦格纳：乐剧

理夏德·瓦格纳(1813—1883)是德国歌剧的杰出作曲家，也是19世纪音乐史的关键人物。瓦格纳有三方面的重要性：把德国歌剧发展到至善至美的境地，犹如威尔第之于意大利歌剧；创造了一种新形式——乐剧；晚期创作中的和声语汇把瓦解古典主义调性的倾向推向极限，成为今日仍在继续的种种发展的起点。另外，瓦格纳的文字著作对19世纪的思想，不仅是音乐思想，包括文学、戏剧，甚至政治和道德思想，影响不小。

对瓦格纳来说，音乐的功能是为戏剧表情这一目的服务。他的重要作品都是戏剧作品。第一次成功来自《黎恩济》，1842年在德累斯顿上演的一部五幕大歌剧。下一年，也是在德累斯顿，《飘泊的荷兰人》问世，那是一

部和韦伯及马施纳一路的浪漫主义歌剧。二剧的成功使瓦格纳被任命为德累斯顿歌剧院院长，从此（暂时）结束了他长期的流浪和挣扎。《飘泊的荷兰人》确定了他以后的作品中将要奉行的发展路线。台本系他亲自写作（他的歌剧台本全由自己执笔），根据一则传奇。剧情发生在波涛汹涌的大海上，结局是男主人公因女主人公森塔的无私的爱而得救。瓦格纳的音乐在描绘暴风雨、描绘诅咒和拯救的对立思想时最为生动，明确表现在歌剧的中心段子森塔的叙事歌中。叙事歌的主题也就是序曲的主题，反复出现在歌剧的其他地方，虽然这一技巧尚未如后期那样彻底地系统地应用。

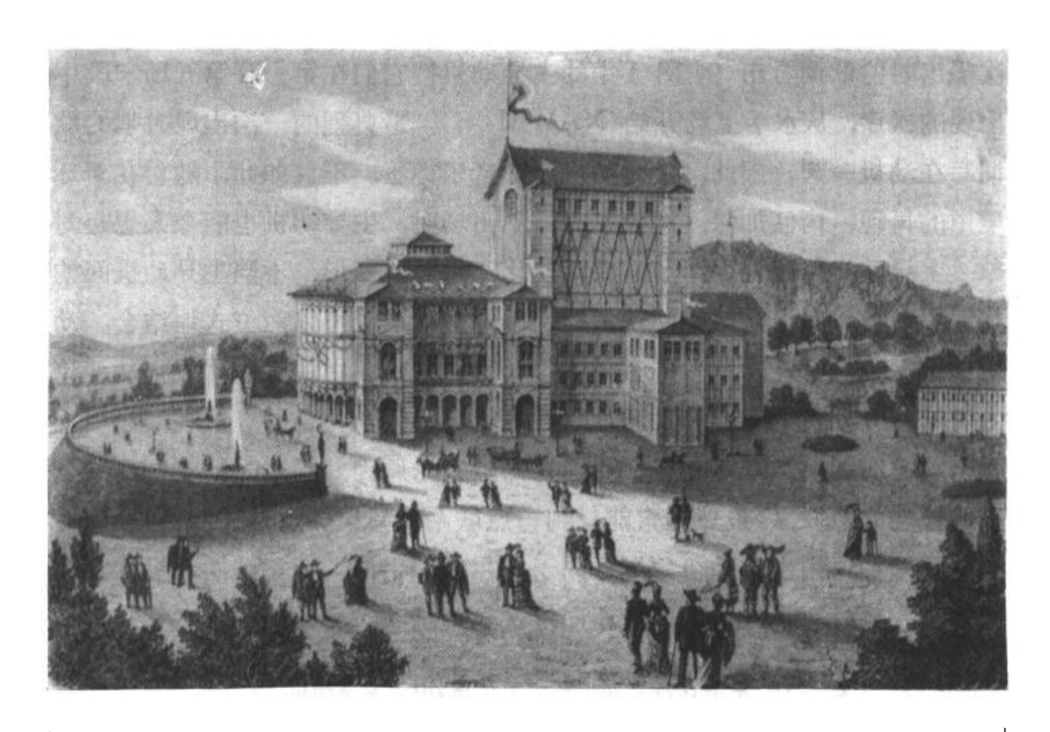
《汤豪舍》（德累斯顿，1845）将德国浪漫主义台本的内容辉煌地纳入大歌剧的框架。音乐和《飘泊的荷兰人》一样，唤出罪和福的两个对立的世界，而且感情更为热烈，和声与色彩更为富丽浓郁。几个大场面的音乐——维纳斯堡芭蕾舞、朝圣者合唱、歌曲比赛——同戏剧的展开有可信的联系，主题反复十分奏效。第三幕汤豪舍叙述《心中的情欲》时听到一种新的灵活而半朗诵性质的旋律线，瓦格纳日后经常采用这种旋律线。1850年由李斯特指挥在魏玛首演的《罗恩格林》是最后一部重要的德国浪漫主义歌剧，同时包含了预示瓦格纳下一阶段的乐剧的若干变化。故事的来源是中世纪传奇和民谣，但是处理比先前几部歌剧笼统而象征：例如，罗恩格林本人可能代表神的爱化为人的形状，埃尔莎代表人类的软弱，不能满怀信心地接受神的恩典。这一象征性的诠释由序曲提示，序曲描写圣杯降世及其回返天国。

《罗恩格林》的配器比《汤豪舍》既更丰满又更压抑；音乐更加绵延不绝地流转，更少段落分明的痕迹；写得不错的合唱和独唱、乐队背景融合成长长的统一的音乐场景。新的朗诵性的咏叙式旋律风格用得更多（如第三幕罗恩格林唱的《在远方》）。主题反复的技巧进一步发展、提炼，特别是同罗恩格林和圣杯有关的动机和“不准问的问题”的动机（第一次出现是在第一幕中歌词“你永远别来问我”处）。和韦伯一样，调性在戏剧结构中和在音乐结构中一样重要：罗恩格林是A大调，埃尔莎是$A^{\flat}$或$E^{\flat}$调，恶人用$F^{\sharp}$小调。总的风格属自然音体系，通常转到中音调上。

由于1848—1849年的政治动乱，瓦格纳移居瑞士，此后10年寓居瑞士。赋闲而整理出一套歌剧的理论，发表在一系列文章中，最重要的一篇是《歌剧与戏剧》（1851）。同时写作一组总称为《尼伯龙根的指环》的四部戏

的诗文。前两部《莱茵的黄金》和《女武神》的音乐，以及第三部《齐格弗里德》的部分音乐到1857年完成。整个系列以《众神的黄昏》告终，成于1874年，两年后，第一次完整地演出于按瓦格纳的规格在拜罗伊特特意建造的剧院。同时，他创作了《特里斯坦与伊索尔德》(1857—1859)和《纽伦堡的名歌手》(1862—1867)。他的最后一部作品是《帕西法尔》。

瓦格纳的乐剧观念可以用《特里斯坦与伊索尔德》为例加以说明。故事取自一个中世纪的凯尔特传奇(这一点也许不如《指环》采用斯堪的那维亚神话那么典型，但是它把瓦格纳同浪漫主义艺术的主流联结在一起)。瓦格纳理想的形式主要是戏剧和音乐绝对一体化，二者有机地联系在一起表现戏剧思想，不同于传统的歌剧，传统的歌剧以歌曲为主体，台本不过是音乐的框架。而瓦格纳的诗歌、布景、舞台装置、剧情和音乐都是一个完整结构、又称Gesamtkunstwerk“综合艺术”的不同方面。戏剧的剧情有内外两层，内层是器乐，也即乐队的天地，唱词阐明具体情景或事情，那是剧
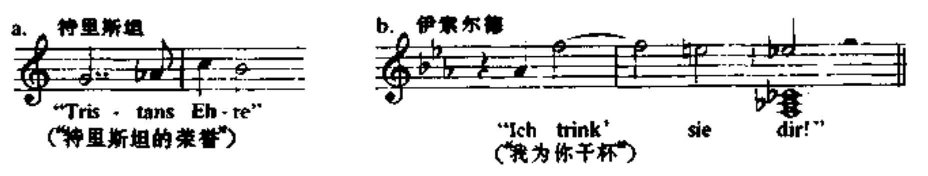


由奥托·布吕克瓦尔德设计的拜罗伊特节日剧院体现了瓦格纳上演乐剧的理想。在这里，瓦格纳才有可能第一次完整地上演全套《指环》，那是在1876年8月。《帕西法尔》(1882)是为这所剧院而作的。这所剧院至今一直为拜罗伊特音乐节提供演出舞台。
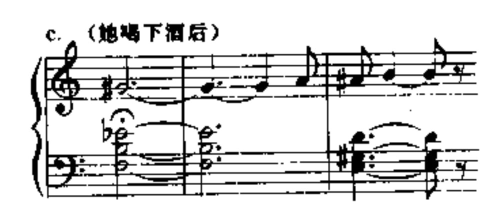
情的外层表现。因此，管弦乐编织的网是音乐的主要因素，声乐线条是复调织体的一部分，不再是有伴奏的咏叹调。每一幕的音乐连续不断，不在形式上分什么宣叙调、咏叹调或其他固定套式的段落。瓦格纳在这方面把19世纪前半叶歌剧中稳步上升的倾向推到其顺理成章的结局。即便如此，仍有间断，仍有大体上的分场，在每一场内部，仍可觉察乐队只起标点作用的宣叙调式段落和乐队连续演奏的咏叙调式的旋律之间的区别。而且，戏的展开偶尔也被打断或装饰，穿插一些严格说来并非情节所必需的、断然属于歌剧性质的场景。
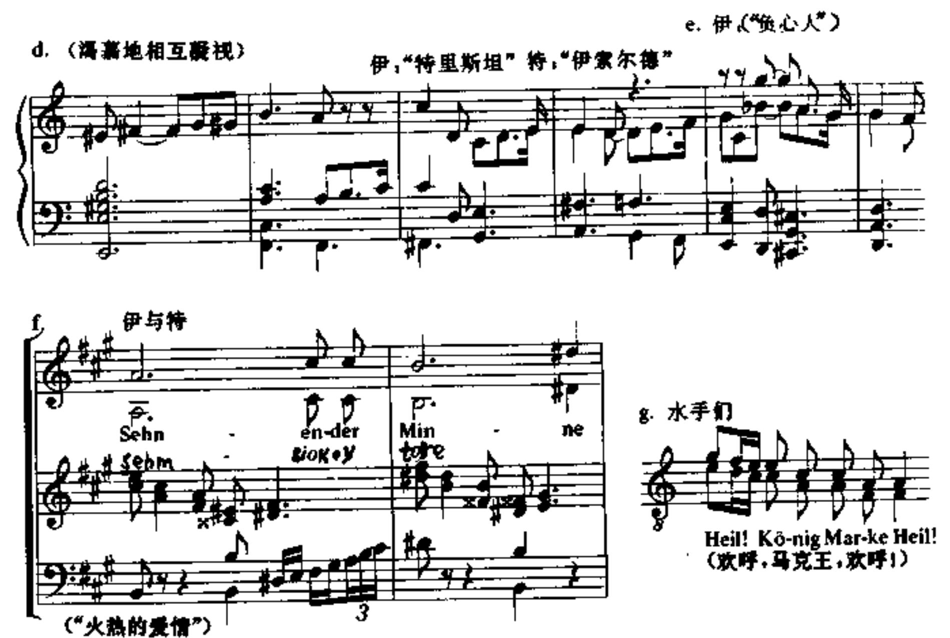
主导动机　在剧情和音乐大体上一气呵成的范围内，瓦格纳运用了两大手法求得各个关节的连接和形式的前后连贯。第一个手法是主导动机。主导动机是与剧中某一人、某件事或某种思想相联系的音乐主题或动机。这一主导动机在对象第一次出现或提到时(通常在乐队中)响出，以后每次出现或提到这一对象时重复，从而建立联想。主导动机的意义可以从第一次唱出时的歌词看出(例 18-1 中的主导动机按它们在第一幕第五场末段中出现的次序，从水手上场开始〔NAWM141〕。最典型的一次出现时唱的歌词写在动机一起)。因此，主导动机宛如音乐标签，不仅如此，随着在新环境中的再现，内涵加深；即使在对象不出场时，主导动机也能令人想起对象；主导动机可以根据情节需要而变化、发展或变形；不同主导动机间的相似提示各该对象之间的隐伏关系；不同主导动机可以对位式地结合；动机的重复是求得音乐统一的有效手段，犹如交响曲中的主题重复。从理论上讲，主导动机的交响音网和剧情的戏剧网是完全吻合的；但在实践中，瓦格纳有时引用的一些动机似乎纯粹出自音乐原因，同当时的戏剧情景毫无明显的必然联系(虽然通常能找到一点联系，如果决意寻找的话)。

瓦格纳运用主导动机原则不同于威尔第和韦伯。瓦格纳的动机本身大都短小、凝练，设计得足以在不同层次上刻画其对象(至少有此意图)。谱

例 18-1　理夏德·瓦格纳，《特里斯坦与伊索尔德》中的主导动机







例 18-1 d表现特里斯坦与伊索尔德的相互渴慕，喝下爱醇后更加强烈。同时，a小调属七和弦到第六级上的和声进行——序曲中第一次听到的诈伪终止——象征这部戏剧的精髓：命中注定不得圆满的爱情。另一个更重要的区别当然是，瓦格纳的主导动机是作品不可少的音乐实质；不是作为特殊手法偶尔运用，而是贯彻始终，密切配合剧情的每一步展开。

NAWM141 理夏德·瓦格纳，《特里斯坦与伊索尔德》第一幕第五场（片断）

这一场戏效果极佳地表现剧情的交织——下锚；欢呼岸上的国王；一对恋人无视周围的忙乱，听从爱醇的摆布，这是布朗盖纳偷梁换柱送上的伊索尔德所要的毒药，布景的交织——船具、帆、绳索、伊索尔德的私室和近处的海岸。音乐的交织——合唱中有写实的呼叫

打断有时说话般的朗诵；有时是特里斯坦和伊索尔德的抒情的朗诵；大乐队通贯剧情不断演奏，但在台本的每一段内部，精致地展开符合于说话内容或潜在感情与联想的动机。剧情、对白、音乐绘景和抒情表现不是分配在音乐的不同段落中，而是互相交融、互相补充。

关于动机的引入和展开，有些细节问题值得一提。在第38小节，特里斯坦的荣誉主题进入，(例18-1 a)，与唱词"特里斯坦的荣誉，至高真理!"吻合。以后会得到展开。伊索尔德开始喝爱醇时(第64小节)，唱"我为你干杯!"一个上行大六度，接着是一个下行的半音(例18-1 b)，这一动机从此与爱醇联系在一起(在前奏开始时，这个大六度是小六度。)乐队接过动机，以上行半音给以新的转折(第81—84小节)，表示相互渴慕。瓦格纳在这个节骨眼上提供了哑剧式音乐，规定两个人物采用特定的姿态和动作，配合这段音乐。第102小节抵达高潮时，这时，情侣脉脉含情地相视无语(例18-1 d)，上行的半音动机伴以属九和弦到诈伪的F大调和弦而不到期望中的a小调和弦，这一进行也许便是象征求死的愿望遭挫(这一进行断断续续地回来，第127小节和247小节)。如今特里斯坦和伊索尔德彼此呼唤，展开一个新的动机(例18-1 d)。在二人同声说出的"火热的爱情"(第160小节)一语时，又有一个动机同歌词"火热的爱情"合为一体，反复出现在一系列上行的模进中。欢呼国王的庆祝音乐越来越同这双情侣的继续狂喜竞争，吸引听众注意，直到第一幕结束、幕落为止(第258小节)。

曲式结构 一套主导动机，无论用得多么巧妙，本身不能产生音乐的连贯性。为了求连贯，瓦格纳把一幕写成几段或几个"乐段"，每段按某种可以辨认的音乐格局组织，最常用AAB(巴歌体)或ABA(三部或拱形曲式)。说实话，这一结构上的框架，只有通过分析才能显示，不能指望听众听出曲式，曲式的主要轮廓用过门、引子、尾声、变化重复和许多别的手法加以改变。乐段被归类、被联系，在每一幕内部形成一个连贯的格局，而每一幕又是整部作品中的一个结构单元。这种曲式内套有曲式的复合体令人望而生畏，也许不完全是作曲家有意设计的。

就大的方面来说，乐剧的形式依赖调关系：全套《指环》，据阿尔弗雷德·洛伦兹分析，围绕降D调性而组织，《名歌手》围绕C。《特里斯坦》的情

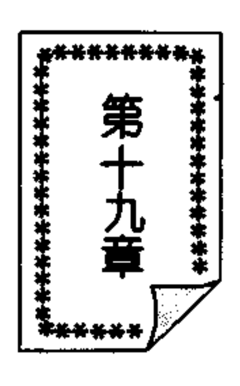
况特殊：开始于F小调，结束于B大调，以致使它的E调性（其实在总谱中很少听到）两极化；夹在它的下属调和属调中间（比较贝多芬在第一交响曲开始处确立C大调的方式）。必须补充说明一点，瓦格纳的这些长程的调性概念，至少对大多数听众来说，不是自觉的听觉经验，而只是理性结构。然而，《名歌手》中的统一听得一清二楚，C的调性不仅因序曲和最后一幕的终曲的调性相同，而且因终曲本身从名歌手上场起便是序曲的扩展的变化再现而得到强调。

瓦格纳的影响 西方音乐史上很少作品像《特里斯坦与伊索尔德》那样对后世的一代代作曲家有如此深远的影响，它在多方面是瓦格纳的成熟风格的典范。主导动机体系巧妙地从属于灵感的涌流和始终不懈的情感强度，它们掩盖住并超越了单纯的技巧。《名歌手》的阳光明媚的人间喜剧和以自然音体系为主的和声同《特里斯坦》的惨云愁雾和极度变音化的乐汇形成对比。瓦格纳在其中成功地把他的乐剧观同浪漫主义歌剧的形式全面地融于一炉，既有健康的民族性又有世界性魅力。相比之下《帕西法尔》便信心逊之，内容和曲式的统一也逊之，但和《名歌手》一样有许多优美的合唱场面和器乐曲。

在晚期作品的和声中，特别在《特里斯坦》中和《帕西法尔》第三幕的前奏中，瓦格纳的个性化的风格有所变化，是他在50年代中认识了李斯特交响诗的变化音乐汇后促成的。《特里斯坦》中和弦的复杂的半音变化，加上调的不断转移、解决的重叠、用留音和其他和弦外音模糊进行，产生了一种新颖独特而模棱两可的调性，是按巴赫、亨德尔、莫扎特和贝多芬的和声体系很难解释的调性。在这样众目昭著、音乐极其成功的作品中公然违反古典主义的调性观念，今天可以给以历史的评价：它是走出了标志着1890年以后的音乐发展的那种和声体系的第一步。从布鲁克纳、马勒、里格和施特劳斯到勋伯格、伯格、韦伯恩和以后的十二音作曲家的和声风格的演化寻根究源，都可追溯到《特里斯坦》的乐汇。

瓦格纳的创作影响此后的歌剧。他运用神话和象征主义的方法，谁也不可能模仿到家，但是他把歌剧看作有重要内涵的戏剧的理想，歌词、舞台装置、形象动作和音乐为了一个中心戏剧目的而紧密协调地合作的理想，换言之，Gesamtkunstwerk“综合艺术”的理想，影响极其深远。影响几乎

同样巨大的是他那连续音乐的技巧(有时叫作“无终旋律”)，同一幕内部的段落划分尽可能减少，让交响乐队通过主导动机担负起维系承续的职能，人声则唱自由的咏叙式线条，而不唱传统的咏叹调式平衡的乐句。瓦格纳还是一位管弦乐色彩大师，很少人堪与他相比，他在这方面的榜样同样硕果累累。总之，他的音乐给19世纪晚期影响极深，因为单凭其震慑人心的感染力，就能够在听众心里或启发或唤起或创造全面的狂喜状态，既美感又神秘，这是一切浪漫主义艺术梦寐以求的目标。



第十九章 一个时代的结束

19 世纪的最后 30 年，欧洲相对说来和平稳定。但是 20 世纪开始，社会动荡和国际紧张局势日甚一日，终于导致第一次世界大战的灾难。音乐领域中的类似的动荡和紧张表现为各种各样的激进试验。这些年代中，不仅结束了古典主义浪漫主义时期，也结束了 18 世纪和 19 世纪心目中的调性规范。

后 浪 漫 主 义

19 世纪最后 25 年中，瓦格纳风靡欧洲乐坛，作曲家全都慑服于他的魅力，虽然同时也有许多人有意不去仿效他。德国在这一时期的特点之一是对童话歌剧的兴趣恢复。这类作品中主要的一部是恩格尔贝特·洪佩尔丁克(1854—1921)的《汉泽尔和格蕾太尔》(1893)，把瓦格纳的管弦乐复调和主导动机手法同简单而可爱的民歌式旋律素材相结合，不太协调。

胡戈·沃尔夫(1860—1903) 主要因 250 首利德歌曲而成为重要人物的胡戈·沃尔夫是瓦格纳迷。他也作有钢琴曲、合唱曲、交响作品、一部出色的歌剧(《改过者》，1896)、一部弦乐四重奏、供小乐队演奏的《意大利小夜曲》(1892；原为弦乐四重奏的一个乐章，1887)。他的利德继承德国的用钢琴伴奏的独唱歌曲传统，增加一些主要得自瓦格纳影响的因素。沃尔夫的歌曲大都成于 1887—1897 的 10 年内一段段短暂而创作活动集中的时期，分六大集发表，每集专为一个或一群诗人谱曲；有 53 首用爱德华·默里克的诗(1889)；用艾兴道夫的 20 首(1889)；歌德的 51 首(1890)；《西

班牙利德集》(1891)用德译西班牙诗歌44首；《意大利利德集》(第一部，1892；第二部，1896)用德译意大利诗46首；德译米开朗琪罗诗3首——原计划再加三首成一套，但由于精神病发作而未能完成，沃尔夫余生备受精神病之苦。

沃尔夫选用歌词时的文学趣味比以前的德国歌曲作家来得挑剔。他在一段时间内集中用一个诗人的诗作。在曲集封面上把诗人的名字置于作曲家之上，这是词曲平等的新思想，得自瓦格纳的乐剧。沃尔夫根本不用民歌式的旋律，很少采用布拉姆斯的分节歌结构。他的利德循瓦格纳于1857—1858年间用玛蒂尔德·韦森当克诗写的5首歌的先例。(沃尔夫把自己几首利德的钢琴谱改编成管弦乐伴奏。)但是他的钢琴伴奏，即使在最“交响化”的歌曲中，也难得有管弦乐织体，难得让器乐支配声乐，完全不像瓦格纳。总之，沃尔夫有区别地采用瓦格纳的方法；他的声乐和器乐交融而互不相让。

说明此种平衡的一个极好的例子是《你知道那地方?》，(NAWM135)，与舒伯特为同一首诗的谱曲(NAWM133)相比，毫不逊色。
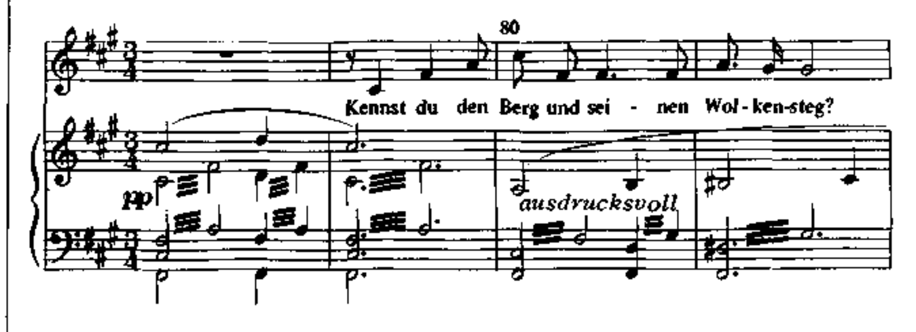
沃尔夫采用细腻的自然音风格写作时，效果同样优美，例如在一首西班牙歌曲《玛丽亚在散步》中。他处理图画般的形象，总是很有分寸，但又诗意盎然而新颖独特；此类例子甚多，《圣内波穆克节前夕》(歌德)的钢琴部分的远处钟声便是一例。沃尔夫歌曲中细腻的心理和音乐细节丰富无比，难以言传。研读他的乐谱不断会有新的心得。
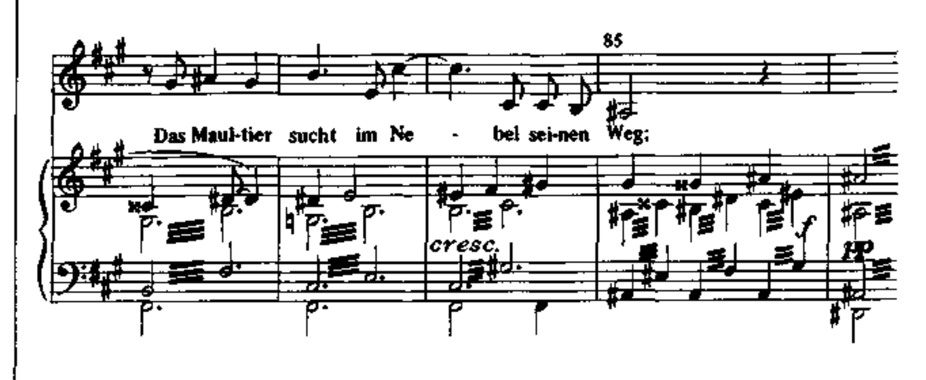
NAWM135　胡戈·沃尔夫，《你知道那地方?》

沃尔夫用经改动的分节歌形式。唱的线条虽是咏叙式、近乎宣叙调的风格，并不组织成周期性的旋律乐句，而永远保留真正的声乐性。但是，和瓦格纳的作品一样，连续不断的是器乐声部而不是人声部分。因此，在同其他两节差别最大(特别是从降G大调改为升f小调)的最后一节中，沃尔夫通过右手的上行线条而保持连续(例19-1)。半音的声部进行、倚音、先现音和飘游的调性，显然是受《特里斯坦》的启示。



例19-1 胡戈·沃尔夫,《你知道那地方?》





(歌词大意:你可知道那座山和赶骡人在云端走的那条道?)

古斯塔夫·马勒 最后一个伟大的德国后浪漫主义交响乐作曲家是奥地利人古斯塔夫·马勒(1860—1911)。马勒不仅作曲,还是一位著名的演释家,1897—1907年任维也纳歌剧院院长,1909—1911年任纽约爱乐乐会指挥。他主要在繁忙的两个演出季之间的夏天进行创作,作品有9首交响曲(第十首未完成,但后来被人续完)、5组独唱与乐队的歌曲套曲,其中最主要的一组是作于1908年的《大地之歌》。除最后三首交响曲和《大地之歌》外,所有作品都一再修改;要是作者没有去世的话,这些作品可能也会加以修改的。
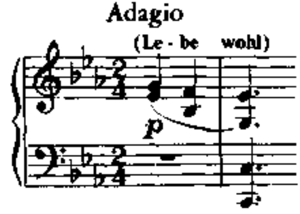
马勒的交响曲 是典型的后浪漫主义作品:冗长、形式复杂、标题音乐性质、要求庞大的演出阵容。1895年首演的第二交响曲需要庞大的弦乐组、4支长笛(2支可与短笛轮换)、4支双簧管、5支单簧管、3支大管和1支低音大管、6支圆号和6支小号(另有4支圆号、4支小号和打击乐器单独

成组）、4 支长号、大号、6 只定音鼓和许多打击乐器、3 只铃、4 架或更多架竖琴、管风琴，外加女高音、女低音独唱和合唱队。作于 1906—1907 年的第八交响曲，常称《千人交响曲》，要求的演奏员和歌唱家甚至更多。但是管弦乐队规模大还不说明全部问题。马勒是处理乐器组合最为一丝不苟、最有冒险精神的作曲家，这方面恐怕只有柏辽兹堪与他相比。不断的指挥活动更充实了他那得天独厚的配器禀赋，他可以根据实践经验把配器中的细节都写得尽善尽美。从最纤细到大得惊人的管弦乐效果的巧妙运用的例子，在交响曲中比比皆是（将第一交响曲第三乐章的结尾或《大地之歌》第二乐章的开始同第八交响曲的庞大的开始作一比较）。马勒的乐器法，极为详细的分句、速度和力度标记，以及偶尔采用的不常用乐器（如第七、第八交响曲和《大地之歌》中的曼陀林），不仅表现他的巧思睿智，也是他的乐思的固有成分。例如第四交响曲谐谑曲乐章中独奏小提琴的变格定弦，全部弦乐器比正常调音高出一个全音，用以唤起中世纪提琴的声音的联想，音乐写的正是德国古画中最爱采用的“死神之舞”这一题材。
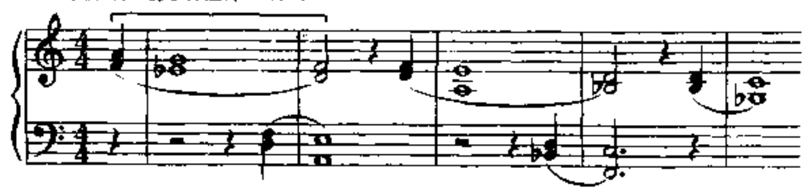
标题性内容在马勒的交响曲中并不总是明白地指出。前 4 首交响曲尚有相当详细的标题，读去像柏辽兹或李斯特那样；后来他忍住不写；第五、第六、第七交响曲（作于 1901—1905 年间）就没有这类明确的提示，但是有一些引自或暗示马勒歌曲的东西，有许多显然描绘性的细节，以及每部作品的整体设计，无不令人联想作曲家心中必有如贝多芬的第三和第五交响曲那样的音乐以外的概括性思想。马勒的第五交响曲从开始的丧礼进行曲的忧郁一步步转化为谐谑曲的胜利和末乐章的欢乐；第六交响曲则相反，是他的“悲壮”交响曲，结束于巨大的末乐章高潮，英雄的斗争围困在坚持不散的A小调调性中，似乎以失败和死亡告终。第七交响曲中，两个缓慢的“夜曲”乐章中间夹着一个像是圆舞曲的谐谑曲。第八交响曲的复调织体是对巴赫表示敬意，马勒从 90 年代起一直沉醉在巴赫的音乐中。第八交响曲以一首宏丽的众赞歌《神秘合唱》结束。最后一首完成的第九交响曲（作于 1909—1910 年）流露出无可奈何的心情，夹杂着刻薄的讽刺，是难描难绘地奇怪而悲哀地告别生命，故意提到贝多芬奏鸣曲Op.81a开始的“永别”主题作为象征。这个动机或这个动机的点滴回忆遍布在第九交响曲的第一乐章和末乐章（都是慢乐章）以及马勒晚年的另一部“告别”作品《大地之歌》（例 19-2 d和e）中。

例 19-2 “告别”动机
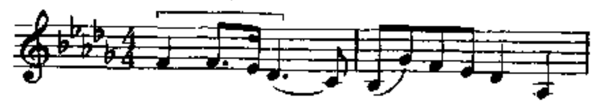
a. 贝多芬,奏鸣曲 Op. 81a
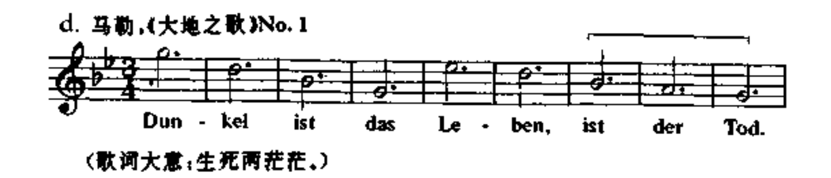


b. 马勒,第九交响曲第一乐章



c. 马勒,第九交响曲第四乐章
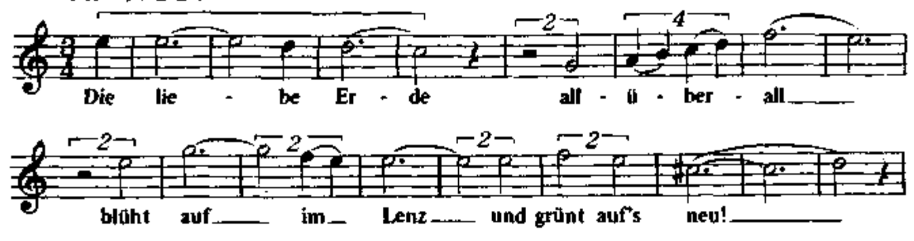


d. 马勒,《大地之歌》No. 1



(歌词大意:生死两茫茫。)


e. 马勒,《大地之歌》No. 6



(歌词大意:大地一片青葱,春意盎然。)

交响曲作曲家马勒同歌曲作曲家马勒是不可分割的。早期的《旅行者之歌》(作于 1883—1884 年)的主题出现在第一交响曲的开始和结束乐章中;第二、第三、第四交响曲中混入了用19世纪初的民间诗集《少年魔角》写的

一组12首歌中的旋律,《少年魔角》歌曲套曲作于1888和1899年间。马勒有4首交响曲仿效贝多芬、柏辽兹和李斯特,应用乐器和人声。第四交响曲的末乐章有一个女高音独唱,第三交响曲的第四、第五乐章则有女高音和女低音独唱加上女声和男童合唱。最大量采用歌唱的是第二和第八交响曲。

第二交响曲是最常演奏的作品之一,又称《复活交响曲》。他和贝多芬一样在这部作品的最后的高潮中加用人声。激动不安、高度发展的长长的第一乐章后面,接一个行板,用奥地利的连德勒舞曲或圆舞曲的舒松、摇曳的民歌式的节奏。第三乐章是《少年魔角》中一首歌曲的交响乐改编,短小的第四乐章是同一诗集中另一首歌的重新谱曲,用女低音。它引入末乐章,在描写复活节期的生动而戏剧化的交响乐段落后,发展到一段不朽的独唱与合唱配乐,歌词用18世纪德国诗人克洛卜施托克的一首复活节颂歌开始。第八交响曲有两个巨大的合唱乐章,歌词分别用素歌赞美诗《求圣灵降临》和歌德《浮士德》第二部分的结束场景。第二乐章几乎自成一部世俗清唱剧,在许多方面像李斯特的《浮士德交响曲》和《圣伊丽莎白》,或者像瓦格纳的《帕西法尔》。1901—1904年用弗雷德里希·吕克特的诗谱写的独唱与乐队的《亡儿之歌》,预示了马勒的最后两首交响曲和《大地之歌》中出现的风格变化。早期作品的典型的密实丰满的织体换成比较严峻的语汇(见NAWM136,五首一组歌曲中的第一首)。

NAWM136　古斯塔夫·马勒,《亡儿之歌》No.1

"如今太阳将重新升起!"的音响透明,由于乐器用得稀朗,轻灵的对位得以放射光芒。这个对位蕴含着瓦格纳以后的变化音和声的潜流,但在这里只剩下最基本的要素,洗却平时给我们的浮华感觉,变得新鲜清晰。

《大地之歌》　根据一组6首汉斯·贝特格的汉诗德译《中国笛子》而作。歌词悲喜交替,一会儿疯狂抓住不放那转瞬即逝的如梦人生,一会儿因无可奈何花落去、告别欢笑在即而悲伤。马勒在交响曲中用人声以歌词充实音乐思想,这里,他用乐队全力烘托和补充男高音和女低音的独唱,互相

作为伴奏和大段过门间奏中。歌词中的异国情趣用细微的乐器色彩和五声音阶略加点示。《大地之歌》不愧为马勒最出名的一部作品，集中体现了他的天才的所有特点。哪里也没有这部作品这样完美地界定、平衡感情的特殊的双重性、那种尽情享乐和死之预感的矛盾；这不仅是作曲家本人的、也是浪漫主义晚期的暮秋意境的写照。坚持不断地反复的一句话“生命是幽暗的，死亡是幽暗的”(例 19-2 d)被赋以如此刻骨铭心的音乐表情，可谓空前绝后。

马勒风格的最大关键就是这种双重性，表现在创作的每一方面。他在交响曲中企图(虽并不总是成功地)把繁复深奥同简约朴实放在一起，把最崇高而涵盖一切的宇宙观和斗争同抒情主义，同奥地利民歌、自然画、流行的舞曲节奏、众赞歌主题、进行曲、讽谕的因素、鬼影幢幢和荒诞不经并置。用他自己的话来说，每一首交响曲应是一个“世界”。在这层浮士德般力求包罗万象的意义上，马勒同浪漫主义精神是一致的，在第二交响曲中体现得最为清楚。第三交响曲则相反，有风格对比过于明显之嫌。庞大而十分丰满的交响曲第一乐章后，继以 5 个相对短小的乐章，风格各不相同：一个带三声中部的小步舞曲；一个“谐谑曲式”乐章，根据马勒的一首早期歌曲并用一支驿号，一个女低音独唱，歌词取自尼采的《查拉图斯特拉》；一个女高音独唱和男童声、女声合唱，取自《少年魔角》的一首欢快的歌；最后是表情坦率的管弦乐慢板。第四交响曲同样反映一个五光十色的“世界”，但是曲式比较统一、篇幅比较短小、配器比较轻盈、总之比较平易近人。第四和第二两部交响曲比马勒的其他任何作品(《大地之歌》除外)更受欢迎。

马勒在几乎所有的交响曲中自由地把动机从一个乐章搬到另一乐章，虽然从不达到令人联想循环结构的程度。马勒的“众赞歌”主题、对四度、五度音程的动机的喜爱、引子(特别是第二交响曲的开始)、第三和第九交响曲的慢板乐章，受布鲁克纳的影响。中间三首交响曲(第五、第六、第七)最接近古典主义的形式，但是规模宏大，用慷慨激昂的浪漫主义乐汇，有鲜明的绘画特点和情绪、以及强烈对比的风格。连大三和弦转为小三和弦这样一个(可能学自舒伯特和德沃夏克的)手法，用来也有象征涵义，描写从乐观变为绝望(第六交响曲)。第八交响曲是马勒第二阶段的高峰，也是后浪漫主义夸大演奏阵容的极端。

马勒对各种调性内涵的感受不同，因此交响曲结束时的调不同于开始的调（Ⅳ，G大调—E大调；Ⅴ，C 小调—D大调；Ⅶ，B小调—E大调；Ⅺ，D大调—E^{b}大调）。同时，马勒的某些技巧对于传统调性组织感的逐步削弱起一定作用，为日后作曲家继承和发展的一些做法提供了建议。因此，马勒是一位过渡性作曲家。他是整个浪漫主义传统——柏辽兹、李斯特、瓦格纳的后裔，也是维也纳乐派——贝多芬、舒伯特、布拉姆斯，尤其是布鲁克纳的后裔。他孜孜不倦地试验，贪婪地吸收一切有益的东西，把浪漫主义交响曲和交响清唱剧无限扩展，直到最后解体的地步。他仍继续试验，预示了一个新时代，对后来的维也纳作曲家——勋伯格、伯格和韦伯恩影响甚大。

理夏德·施特劳斯　德国后浪漫主义作曲家中最著名的理夏德·施特劳斯（1864—1949）的历史作用就不一样。尽管马勒采用了许多标题性，甚至歌剧因素，他基本上奉行古典主义思想，认为交响曲是分作若干乐章的一部作品，其形式主要决定于音乐建筑学原则，音乐以外的因素被认为是次要的。事实上，他是从海顿到莫扎特、贝多芬、舒伯特、舒曼、布拉姆斯和布鲁克纳的一脉德国交响乐作曲家中的最后一人。施特劳斯则相反，青年时期略作试验后便立即加入比较激进的浪漫主义交响诗行列，主要奉柏辽兹和李斯特为楷模。他还亲自修订了柏辽兹的《配器法》。

施特劳斯和马勒一样是一位知名指挥家，受业于汉斯·冯·比洛，在慕尼黑、魏玛、柏林和维也纳等地歌剧院任职，并在巡回演出中指挥过世界各地的大乐队。他在国内外得到许多官方授予的荣誉，被普遍视为本世纪前半叶德国音乐生活的祖师爷。

施特劳斯的钢琴曲、室内乐和合唱曲不太重要。他写了约 150 首利德，其中在德国奥地利以外为人所知道的不超过 12 首左右，多半是早期作品；但是，《万灵节》（1883）、《小夜曲》（1887）和十分形象化的《黎明时分的梦》（1895）证明，施特劳斯是 19 世纪的利德大师。但他最重要的作品是交响诗和歌剧。交响诗主要作于 1900 年前，歌剧则除了一部外都作于 1900 年后。

交响诗的标题有两种：一种不妨叫作“哲理性”标题，属于普遍性的思想感情范畴，不依附具体事件；李斯特的《人生序曲》和他的其他大部分交响诗都属于这一类标题性。另一种不妨称之为“描绘性”标题，要求作曲家

表达具体的非音乐事件，或设法用音乐作图解；柏辽兹的标题大都属这一类。这两类标题不能严格分开，哲理性标题往往包含描绘性因素，描绘性标题通常也有比较普遍的含义。区别不过在于具体细节的相对突出。音乐很适合哲理性的标题，即使在根本不被认为是标题音乐的许多作品背后，都可以说，或可以怀疑它有哲理性标题，如贝多芬的第五交响曲、舒曼的第三，布鲁克纳的交响曲和马勒的纯器乐交响曲。描绘倒是很难同音乐语言的性质相适应。显然，要写的事件越明确，越平淡无奇(那是说，不能让人立刻觉得它象征某种具有普遍性的思想或感情)，作曲家写出不伦不类的东西，犹如音乐结构上长赘疣的危险性越大。在这种情况下，作曲家的功夫就看他能否迫使想写的事情和声音服从纯音乐的过程，能否把它们消化吸收在音乐整体中。这类成功的例子有贝多芬《田园交响曲》中的鸟鸣，柏辽兹《幻想交响曲》第三乐章中的远处雷声和马勒第二交响曲末乐章中的复活节描写。
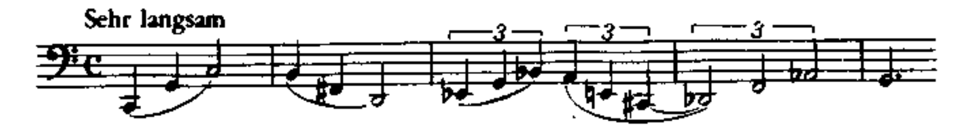
施特劳斯的交响诗　施特劳斯写的交响诗有哲理性标题，也有描绘性标题。前一类的最佳作有《死与变形》(1889)和《查拉图斯特拉如是说》(1896)，后一类有《梯尔·艾伦施皮格尔的恶作剧》(1895)和《唐吉诃德》(1897)。其他重要的管弦乐作品有：交响幻想曲《意大利之行》(1886)，如门德尔松的《意大利交响曲》那样的音乐素描，但是用施特劳斯当时的革命性乐汇；《唐璜》(1889)，根据尼古拉·莱瑙的一首诗，是施特劳斯第一部完全成熟的作品，是活力充沛、风景如画的描绘性音乐，配器光彩夺目；《麦克白》(1886，1891年修订)；《英雄的生涯》(1898)，标题带自传性质，是对批评他的人们的嘲笑和回击，他用一段段刺耳的声音作评论家的漫画，一方面引录早期作品，讴歌自己的业绩和胜利，是后浪漫主义畸形巨大的风格和配器的顶峰；《家庭交响曲》(1903)，也带自传性质，但田园风味多于史诗性，是一幅巨笔挥洒的作曲家家庭生活的图画；《阿尔卑斯山交响曲》(1915)，浪漫主义绘画性标题音乐，风格比以前的作品朴素，变音不那么多。

《死与变形》这一标题和19世纪许多交响曲和歌剧的标题相似：灵魂通过苦难而进入完满。这是一个普遍的哲理性标题，虽然施特劳斯后来承认，当时他心中曾有过一些描绘性的细节。这些细节在作品完成后由亚历

山大·里特加以发挥写成诗，如今置于总谱之首。音乐写来感情真切热烈，主题与和声有由衷的感染力，戏剧对比强烈。音乐形式的最好解释是自由奏鸣曲式的快板，加上慢引子和赞美诗式的后奏。正主题循环地出现在三个部分中。在这里和其他作品中一样，大量应用使某些同时代人大为震惊的不协和音，表现剧烈的感情。他的许多创新的和声和乐队效果常常被人抄袭，以至今天我们很容易低估当年初用时的新意。但在《死与变形》中至少没有只偶尔追求效果的倾向，也没有使听众吓一跳的乖僻的乐趣，《英雄的生涯》和《家庭交响曲》中有些段落便因之而显得俗气。

《查拉图斯特拉如是说》的哲理性含有两重意思：这部作品是用音乐介绍那位杰出而怪僻的弗雷德里希·尼采的那首著名的散文诗，尼采的超人说在 19 世纪末正哄动全欧洲(施特劳斯之选用这一题材说明他对于公众效应的价值有高明的见解)。虽然从尼采的楔子中选了一段置于总谱之首，每个分段前也冠以书中的标题，但是不能因此认为企图以音乐描绘哲学体系；尼采的思想不过激发施特劳斯的想象。唯一的给人觉得矫揉造作之处是构建了一个用遍变化音阶 12 个音的赋格主题(例 19-3)，象征涵盖一切但是幽暗迷濛的Wissenschaft(科学、学问和知识)领域，由分成四组的低音提琴和分成四组的大提琴演奏的赋格呈示部的低沉厚实的音响更加强了这一象征的含义。使未经训练的听众难以理解《查拉图斯特拉如是说》的倒不是这些枝节问题，而是这首单乐章交响诗的长度(30—35 分钟)，密集的复调织体，自由幻想曲的形式和变幻莫测的情绪。

例 19-3　理查德·施特劳斯，《查拉图斯特拉如是说》中的赋格主题



《梯尔·艾伦施皮格尔》是施特劳斯最为脍炙人口的一首交响诗，用清新感持久不衰、旋律动人的音乐展开了一个喜剧性标题。栩栩如生的梯尔奇遇的一个个细节(作者在印刷出版的总谱加上若干边注标明)，同音乐的流转水乳交融，让人一听就觉其为一个特别讨人喜欢的流氓的性格画，或甚至就是一首音乐幽默曲，令人回想起海顿。进一步令人联想海顿的是施特劳斯标明《梯尔》"用回旋曲式"。它不是古典主义意义中的回旋曲，而是

由于两个梯尔主题的多次反复而像回旋曲式，两个主题以变化无穷的面目出现，缀以精当的配器笔触，生气盎然。施特劳斯在这则风趣的音乐故事中是如此无拘无束、自由自在，为其他任何作品所未见。

如果说《梯尔》这篇儿童故事被施特劳斯变成高深复杂而多愁善感的模拟英雄史诗，那么《堂吉诃德》是一出成人喜剧，把塞万提斯写冒险事迹的小说变成器乐戏剧。用回旋曲写梯尔十分贴切，一次次恶作剧得手以后仍然是个傻瓜；用变奏原则写骑士堂吉诃德和侍从桑丘·潘沙也是再合适不过的，二人的性格是由一次次挫折塑造成的。这里已不再是一个轻松玩笑的世界，这里是一个人格分裂的双重含义的世界，辛辣的幽默和聪明，不是靠感性地描写真情实事，而是靠拿乐思进行理性游戏。

NAWM146　理夏德·施特劳斯，《堂吉诃德》Op.35，主题与变奏 I 和 II

接在序奏后的实际上是一首交响诗，两个正主题分别出现在两大段落中：愁容骑士堂吉诃德的主题是D小调，主要用独奏大提琴陈述；桑丘·潘沙的主题是F大调，用低音单簧管陈述，常常加上低音大号。独奏中提琴和双簧管的某些动机表示骑士名叫罗西曼特的马。接下去是一组 10 段“异想天开”的变奏和一段后奏。

和马勒晚期的某些乐曲一样，作品中有不少室内乐音响，因为构思是按对位线条进行的，主题与某些特定乐器挂钩，助长室内乐效果。这里的“变奏”不是指在一系列陈述中保持旋律或保持和声进行及其形状；两个主要人物的主题经过变形，变形时主题的头通常引出新的旋律风格。第一段变奏建立于两个正主题在其特征性乐器上的变形所提供的框架上，在挥戈格斗风车一段以前，可以听到抽象，有时玄奥的谈话。在第二段变奏中，骑士主题在疲惫无力的弦乐器上强作勇敢英武，但立即遭到桑丘主题在管乐器上的变形的嘲弄。遇到羊的一段故事占去这一段变奏的绝大篇幅，这里，施特劳斯预示了勋伯格所谓的Klangfarbenmelodie(音色旋律法)的技巧，其中保持固定音高的乐器在管弦乐织体中进进出出，制造音色的旋律(第 95—122 小节)。在勋伯格的《管弦乐小曲 5 首》Op.16(作于 1900 年，后改称《夏日湖滨的早

晨》)中的第三首《色彩》中，色彩的变化把我们带入梦幻世界，那里已没有正常的和声与旋律可言，只有"光怪陆离"一词可以形容这些变奏，我们熟悉的种种主题和种种关系都没有立足之地，没有正常的线条贯串。
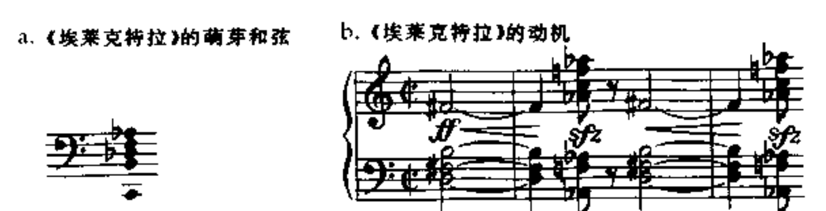
施特劳斯的《莎乐美》 1893年时，施特劳斯写过一部不成功的歌剧《贡特拉姆》。1901年的《火荒》反应尚可，但未能持久。1905年的《莎乐美》则使他一举成名当上歌剧作曲家。从此，以前用于交响诗的描绘刻画的巨大才能几乎全部投入歌剧。他和贝多芬、柏辽兹、李斯特、瓦格纳和马勒一样，觉得需要语词来补充音乐语言。同时，需要创造一种不同于以前歌剧题材、情节与情绪的音乐媒体，激发他创造种种和声上极其复杂的不协和的乐汇，对日后20世纪前半叶德国音乐中表现主义的成长和调性的解体影响甚大。

施特劳斯接受瓦格纳的音乐连续不断，乐队写作以复调为主，系统应用主导动机等原则，但是从《贡特拉姆》以后，他弃绝了像瓦格纳的《指环》和《帕西法尔》那样利用歌剧宣传哲学或宗教思想的愿望。《火荒》是中世纪传奇、色情、闹剧、寓言和漫画的古怪的大杂烩，音乐风格也同样五花八门。《莎乐美》采用王尔德的独幕剧的德译本谱曲。施特劳斯以音乐使颓废派笔下的这则圣经故事神采奕奕。音乐的管弦乐光彩、新颖节奏和入木三分的描绘性和弦，以巨大表现力捕获这部戏剧的恐怖情调和气氛，把它提到艺术战胜变态的高度。《埃莱克特拉》(1909)开始了施特劳斯和维也纳戏剧家胡戈·冯·霍夫曼斯塔尔(1874—1929)的长期而丰硕的合作。霍夫曼斯塔尔把索福克勒斯的这部戏剧作了片面的处理，长长的独幕剧自始至终突出神志错乱的恨和复仇，施特劳斯为之构思的音乐中尖锐的不协和音和杂乱无章的和声为前所未闻。但杂乱无章只是表面上的。尽管有过《特里斯坦》，1909年的听众仍然期待听到像属解决到主的和弦，施特劳斯则极少这么做。后浪漫主义的变化音为主的和声往往有纯自然音风格的段落加以衬托，也有不协和的多调性段落。和声的音响可以说从单一的萌芽和弦中解放出来(例19-4 a)。因此，施特劳斯预示了一些较晚的20世纪作曲家用的技巧。总谱通过主导动机的应用，通过某些调同某些人物或情景相联系而得到进一步统一：B^{b}调为阿伽门农，降E调为克里索台米斯，C—E复合调

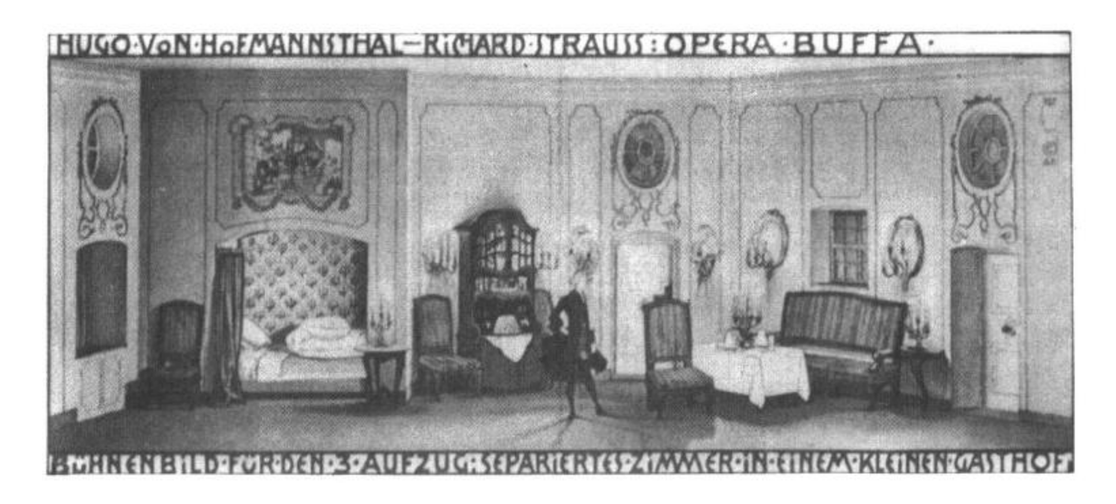
为埃莱克特拉的胜利。常常利用相距一个三全音的和弦关系，如与埃莱克特拉相联系的那个动机(例 19-4 b)。不协和音最常作为线条的对位进行的结果而出现，偶尔故意用以产生撞击的效果。

《莎乐美》和《埃莱克特拉》使 20 世纪第一个 10 年中的体面观众大为愤慨，《莎乐美》主要因其题材，《埃莱克特拉》以其音乐令人骇异。但时间冲淡了对它们的批评，一度觉得可怕的不协和音今天已司空见惯。留下的，也是值得重视的，是施特劳斯创造乐思和器乐音响来刻画人与事的惊人的精湛技艺。

例 19-4　施特劳斯的和声举例
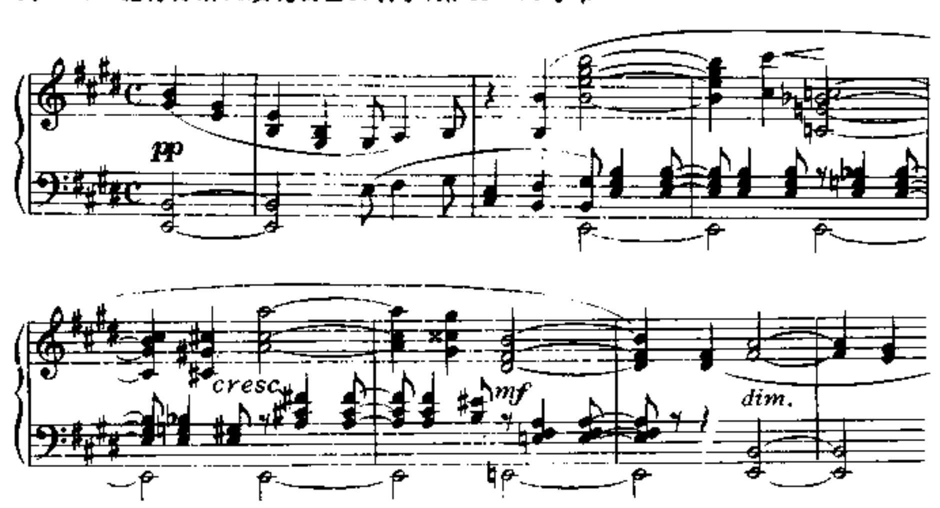


《玫瑰骑士》(1911)的精彩的三幕台本为霍夫曼斯塔尔所作，歌剧把我们带入一个阳光明媚的世界，一个风雅、程式化的情欲和柔情世界，一个 18 世纪维也纳的扑粉假发的环境。《玫瑰骑士》是施特劳斯的歌剧杰作。它缓和了《莎乐美》的肉感的和声和《埃莱克特拉》的噪音，成熟地融以前诸歌剧和交响诗中的种种因素于一炉。极端浪漫主义的美感旋律、深奥的半音和弦(例 19-5)，神奇的管弦乐色彩、汹涌澎湃的节奏、活生生的喜剧感以及取自德国南部民歌和舞曲的貌似简单的自然音风格，均衡地揉合在一起，洋溢着富有人情味的共鸣，但恰如其分而不致产生俏皮地讥嘲挖苦的效果，因此而有了内涵的深度。与这一朝着古典主义的转变相符合的是人声在《玫瑰骑士》中重新处于突出地位；美妙动听的咏叹调、二重唱、三重唱同管弦乐背景相交织，并同模仿说话的 parlando 对白相交替。这些重唱不是古典歌剧中的独立段子，但又大大不同于瓦格纳(或他本人早期)的单纯朗诵，至少是以管弦乐为主的咏叙式歌唱的做法。整个总谱既伤感又风趣，洋溢着维也纳圆舞曲的轻松愉快的节奏和旋律。



理夏德·施特劳斯的《玫瑰骑士》第三幕的布景。图下的文字说明为："小客栈的一间密室"。系阿尔弗雷德·罗勒为1911年维也纳第一次演出时设计。

例19-5　施特劳斯，《玫瑰骑士》，引子，第69—74小节



《阿里阿德涅在纳克索斯》(1912)与其他戏剧配乐一起原来是按霍夫曼斯塔尔改编的莫里哀的《贵人迷》的框架写的。其修订稿(1916)作为独立作品流传至今，属于半谐歌剧、半神话剧。音乐清新可喜，采用现代化的莫扎特式乐汇和小乐队，有古典形式的宣叙调、重唱和咏叹调；总之，是新古典主义室内歌剧的典范。

在随后的几部歌剧中，施特劳斯继续不受当时的进步潮流的影响，宁愿走他自己在《玫瑰骑士》和《阿里阿德涅在纳克索斯》中闯出的道路。喜歌剧《间奏曲》(1924)特别有意思，施特劳斯利用的一种技巧是：把几乎所有

的对白都处理作说话似的宣叙调，下面衬着室内乐队的忙忙碌碌的伴奏，室内乐队有时也演奏抒情的间奏曲。抒情喜剧《阿拉贝拉》(1933)也颇有意思，它是施特劳斯用霍夫曼斯塔尔的台本写的7部歌剧中的最后一部。器乐曲《变形》(1945)用了23件独奏弦乐器，是施特劳斯晚期作品中的新古典主义倾向的范例，值得注意。

雷格和普菲茨纳 另有两个后浪漫主义的德国作曲家需略提一笔。麦克斯·雷格(1873—1916)是布拉姆斯的精神后裔，具有非凡的对位技巧和丰富的想象力，加上走笔如飞，导致他把比较雄心勃勃的作品写得漫无节制地冗长、织体厚实而毫无片刻舒缓。雷格的和声多半是十分复杂的后瓦格纳风格，变化音走向极端，转调无休止。最有特点的、最佳的大型作品是那些把晚期浪漫主义音响之洪流纳入巴罗克或古典主义的严谨曲式中，如赋格、众赞歌前奏曲或主题与变奏中的作品。管弦乐根据《J. A.希勒主题的变奏曲与赋格》(1907)和另一首根据莫扎特钢琴奏鸣曲K.331第一乐章的主题写的类似的作品(1914)是他的代表作。雷格的管风琴作品也值得注意，特别是众赞歌前奏和幻想，用传统的路德教派的旋律谱写而成，有最简单的，也有最高深复杂的。他没有写过歌剧，标题音乐也可说从没写过。他的许多歌曲、钢琴曲、合唱和室内乐作品虽在德国备受重视，在国外几无人知。汉斯·普菲茨纳(1869—1949)是德国后浪漫主义一代人中最大的保守派作曲家，主要以歌剧、特别是《帕莱斯特里纳》(1917)而为人记得，虽然他也作歌曲、室内乐，还有一首令人瞩目的B小调小提琴协奏曲(1925)。

民 族 主 义

民族主义作为19世纪音乐的一股势力是一个复杂的现象，其性质时常遭到曲解。对民族语言和文学的自豪感是导致德国和意大利统一的民族意识的一个因素。在某种程度上，瓦格纳和威尔第选用的题材反映了他们的爱国热情，但是二人在这方面都不是狭隘的民族主义者。上文已经看到，威尔第成了民族统一的象征，但这是出于其他原因，不是他的歌剧的性质使然。二人培育了一种可称之为德意志或意大利的民族风格。布拉姆斯改

编德国民歌，创作近似民歌的旋律；海顿、舒伯特、舒曼、施特劳斯、马勒自觉采用民间乐汇，倒不一定是本国的民间乐汇。肖邦的波兰因素，或者李斯特、布拉姆斯的匈牙利吉普赛因素主要都是加在基本属于世界主义风格上的异国情调的装饰品。民族主义在他们的音乐中不成其为问题。

在英国、法国、美国、俄国和东欧诸国，德国音乐的盛行对本地音乐创造力产生威胁，寻求自己的独立的声音就成为民族主义的一个层面。另一个层面是作曲家的勃勃雄心。希望自己同奥地利德意志圈子里的作曲家平起平坐。这类抱负往往是矛盾的。成名，特别是在本国国内成名的最好途径是模仿外国作曲家，按外国人的标准同他们竞争。这类仿作也几乎是最能出口国外的，但是缺乏民族面貌。应用本国的民歌和舞曲，或者在创作乐曲中模仿它们的风格，可以培育出有民族面貌的风格，但是对于一般传统的听众和欧洲广大公众来说，可能不那么容易接受。然而，有民族色彩的音乐还是常常由于其新鲜的异国情趣而颇有吸引力。

俄国 直到19世纪，俄国的世俗艺术音乐在很大程度上掌握在重要的意大利、法国或德国作曲家手里。有一位作曲家在欧洲和俄国都被公认为真正的民族之声、和同时代西方作曲家同等重要，他是米哈依尔·格林卡(1804—1857)。他的爱国主义歌剧《为沙皇捐躯》在1836年奠定了他的声望。歌剧虽有借用意大利和法国歌剧的成分，但是其中的宣叙调写作和旋律写作具有个性和俄罗斯民族性。格林卡的第二部歌剧《鲁斯兰与柳德米拉》(1842)在许多处想象丰富地运用全音音阶、变化音体系、不协和音和民歌变奏。亚历山大·达尔戈梅日斯基(1813—1869)的《水仙女》(1856)继续探索俄罗斯语言的特征音调，一半是通过模仿民间音乐中的模式。他的最成功作品是用普希金的《石客》谱写的歌剧(1872)，其中的富有表情的旋律性朗诵影响了穆索尔斯基。

柴科夫斯基主要以其交响曲而为人所知，写过不少舞台演出用的音乐，包括背景音乐、芭蕾舞音乐和歌剧。《叶甫盖尼·奥涅金》(1879)深入刻画人物的激情，从乐队前奏中第一次呈示的萌芽动机生化出许多主题，令人瞩目。《黑桃皇后》(1890)再现了普希金的故事中的鬼怪气氛，借用18世纪叶卡特里娜一世统治下的俄国的乐思，再现了那一时代的风貌。世纪之交的几位主要作曲家结合成“强力集团”，包括米利·巴拉基列夫

(1837—1910)，亚历山大·鲍罗丁(1833—1887)，塞扎尔·居伊(1835—1918)，莫杰斯特·穆索尔斯基(1839—1881)和尼古拉·里姆斯基-科萨科夫(1844—1908)。

除了巴拉基列夫外，这些人都没有受过正规音乐教育，但是他们不能称为业余音乐家。他们崇尚西方音乐，但是同1862年成立的圣彼得堡音乐院格格不入；圣彼得堡音乐院的创始人安东·鲁宾斯坦(1829—1894)是出名的德国派教条主义者。他们对学究式的音乐体制感到失望，觉得它所推行的练习和奖励没有多大价值。由于缺少传统音乐理论的教育，他们不得不自己摸索，在摸索的过程中就近取材，采用民歌。他们时常采用真正的或是模仿的民歌作为乐曲的生成主题，"犹如文学上的普希金或果戈里借用民间故事作为他们许多最具代表性的故事的基础。"①

"强力集团"中最专业化的巴拉基列夫在交响诗《俄罗斯》(1887)和钢琴幻想曲《伊斯拉美》(1869)中应用民歌旋律十分奏效。鲍罗丁是化学家，起先对门德尔松感兴趣，后在巴拉基列夫的劝说下转向俄罗斯音乐，成为热忱的民族乐派。主要作品有B小调第二交响曲(1876)、D大调弦乐四重奏(1885)、交响素描《在中亚细亚草原上》(1880)和四幕歌剧《伊戈王子》，歌剧在鲍罗丁去世后由里姆斯基-科萨科夫和格拉祖诺夫续成，1890年首次上演。

鲍罗丁很少引用民歌曲调，但是他创作的旋律弥漫着民歌精神。他的交响曲和四重奏证明俄国民族乐派在纯音乐中欲与外国作曲家比高下的决心。鲍罗丁成功了，他的主题具有个性、管弦乐织体透明(得自格林卡)、和声细腻而有调式意蕴、以新颖独特的方法从乐章开始时宣告的一个内涵丰富的主题乐思编织出整个乐章(例如第二交响曲的第一乐章)。两首交响曲的调结构典型地表现了俄国人喜用不寻常的调性关系：$E^{\flat}$大调第一交响曲的第三(慢)乐章是D调，中间段是$D^{\flat}$调；第二交响曲的四个乐章分别为B小调、F大调、$D^{\flat}$大调和B大调。鲍罗丁的才华像门德尔松，主要属抒情性、描绘性，因此《伊戈尔王》不像戏剧而更像一连串活人扮演的静态画。歌剧第二幕中的著名的《波洛维茨舞曲》例示了虹彩般的和声、鲜艳的色彩、优美的旋律线、洗练而奔放的东方风味，这些都是格林卡的《鲁斯兰》以后的许多俄国音乐的特点。

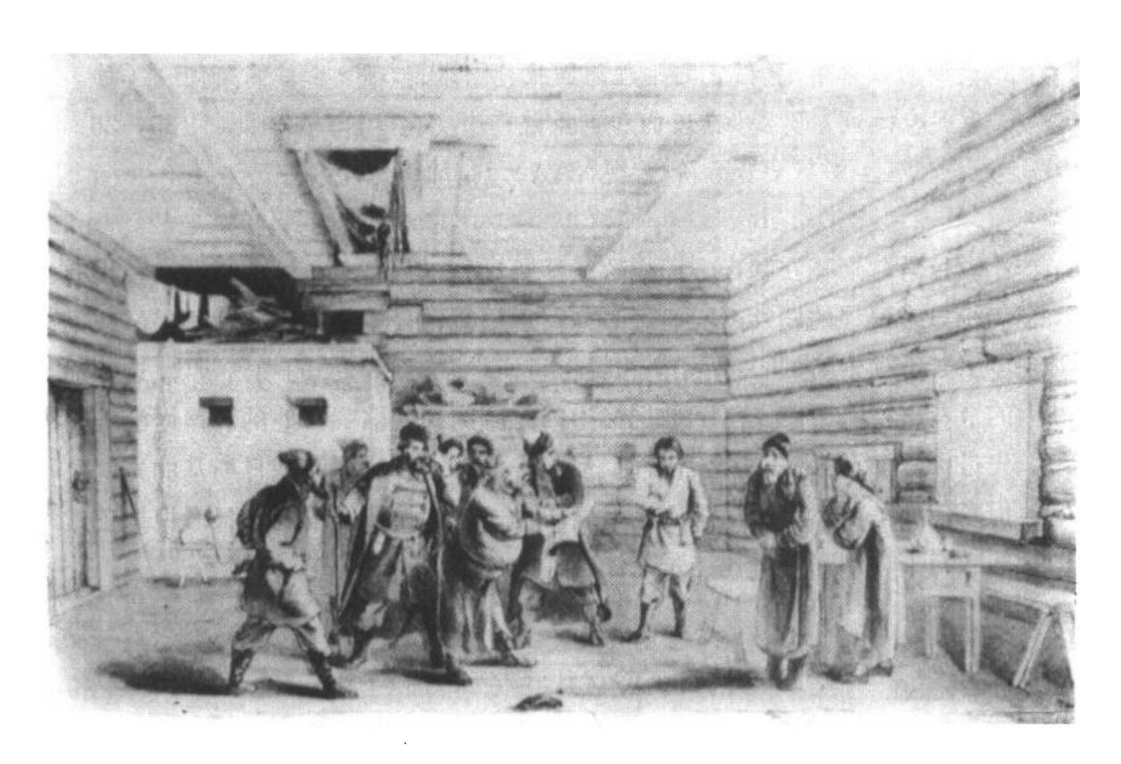
塞札尔·居伊论俄罗斯"强力集团"

我们形成了一个亲密的青年作曲家圈子。由于没有地方学习(当时尚无音乐院),我们便开始自学。学习内容包括弹遍每一位大作曲家的每一首作品,分析批评其中的技巧和各个创造性方面。我们少年气盛,批评苛刻。我们对莫扎特和门德尔松的态度十分不敬,树舒曼为门德尔松的对立面,虽然舒曼遭到人们的忽视。我们十分热衷于李斯特和柏辽兹,崇拜肖邦和格林卡。我们争辩得面红耳赤(在此过程中灌下四五杯加果酱的茶),我们讨论音乐曲式、标题音乐、声乐、特别是歌剧形式。

理查·塔鲁希金译自居伊《论文选集》,见《关于俄罗斯音乐的历史与历史学的几点想法》,JM3(1984)

莫杰斯特·穆索尔斯基 "强力集团"中最伟大的一位作曲家是个机关职员,生活穷愁潦倒,音乐教育大部分得自巴拉基列夫。主要作品有:交响幻想曲《荒山之夜》(1867),一组钢琴曲(后由拉威尔配器)《图画展览会》(1874),歌曲套曲《暗无天日》(1874)、《死之歌舞》(1875)和《育儿室》(1872),歌剧《鲍里斯·戈杜诺夫》(1874年首演)和《霍宛斯基党人之乱》(由里姆斯基-科萨科夫续成,1886年内部演出,1892年正式公演)。

穆索尔斯基的个性显示在他的音乐的每一个方面。他处理歌词是根据达尔戈梅日斯基的方法,力求最大可能地恪守语言的自然重音,因此在声乐中他一般避免抒情的旋律线和对称的分句。他的歌曲是19世纪的最优美佳作。虽然他不过偶尔引用真正的民歌曲调(如在《鲍里斯》的加冕一场戏中),俄罗斯民歌在他的音乐天性中根深蒂固,甚至比鲍罗丁还深固。俄罗斯民歌曲调往往在狭小音域中进行,往往包含一二个节奏动机的固执重复或往往通过下行四度而到终止的不规则节奏的乐句。调式性是俄罗斯民歌,也是穆索尔斯基的旋律的另一显著特点,而这种调式性影响穆索尔



1874年穆索尔斯基的《鲍里斯·戈杜诺夫》在圣彼得堡演出时的一场戏。醉汉瓦尔拉姆在立陶宛边境一家乡下小客店中宣读逮捕冒充季米特里的格雷戈里(右起第三人，化装为农民)的拘票，警官(瓦尔拉姆左边一人)不识字，困惑不解。

斯基的和声风格。布拉姆斯曾用过调式和弦和调式进行，但是把调式引入欧洲常用音乐语言的是俄国人，他们在这方面对20世纪初期音乐的影响是很重要的。穆索尔斯基在歌曲套曲《暗无天日》的《假日已尽》(NAWM158)中运用的非功能性和声进行引起德彪西的注意，他从中借了一个伴奏型用在《云》中(NAWM144;见例19-12)。

NAWM158 莫杰斯特·穆索尔斯基，《暗无天日》; No.3《假日已尽》
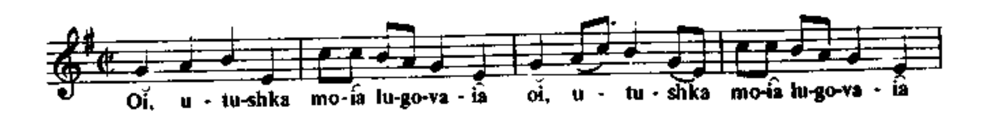
这首歌的和声连接很不平凡，例如降G大三和弦直接进到G上的七和弦(第6—7和第14小节)。这般对置以及某些类似的同时组合似乎是为了色彩而选用的，不问其进行的方向。调性显然是C大调，反复加以申述(第10，15—23，30，37小节以及最后终止)。然后，不超出五度的幅度狭隘的旋律衬着迅速移动的和弦，在一个每小节都在重申C
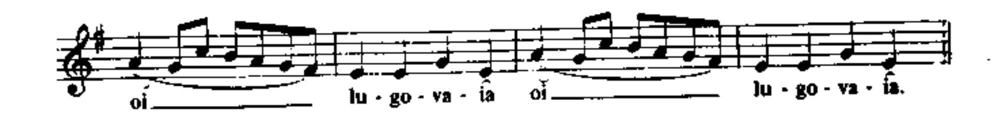
大调的段落中；竟然置之不理而固执地引入降B调和降A调。而且在C的驻足点之间，穆索尔斯基的和声漫游整个变化音阶，在一处(第35—36小节)甚至影射全音音阶(参见NAWM144的评论)。

穆索尔斯基在和声方面堪称最新颖独特、最富革命性的作曲家。没有传统思维习惯的羁绊，没有经过如何运用规范公式的操练，他不得不在钢琴上苦苦摸索"大胆、新型、粗糙但奇怪地'恰到好处'的和弦"②，这和他的节奏一样，可能受惠于他记忆中的复调的民间歌唱。他的和声语汇难得先进(除了有时用一些全音音阶，但已有格林卡和达尔戈梅日斯基的先例)，但是他那些显然无比简单的进行确切地表达了他所要求的效果，根据正常的教科书原则来分析往往是无法解释的(见例19-6，7)。

例19-6
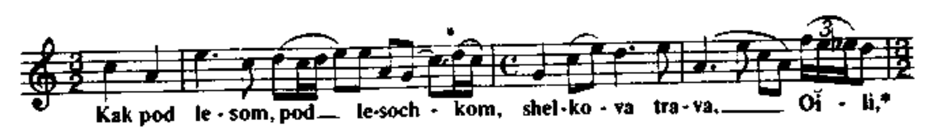
a. 民歌，选自《俄罗斯民歌30首》，米利·巴拉基列夫配置和声
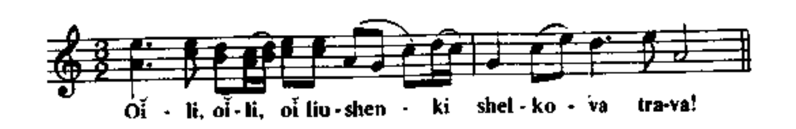




(歌词大意：哦，小鸭子，我的青草地……)
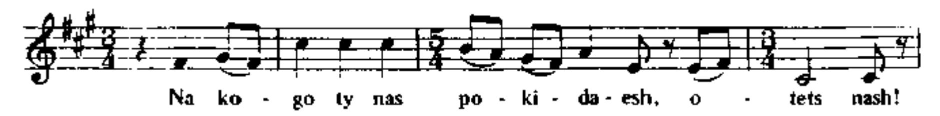
b. 民歌，出处同上
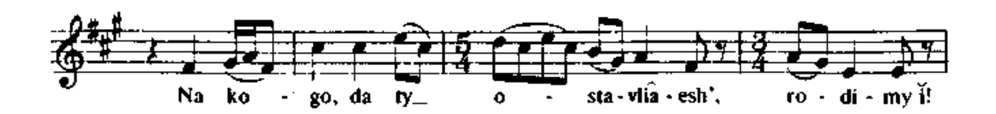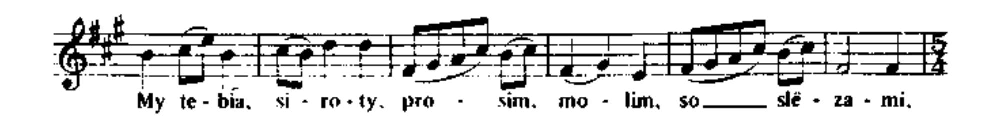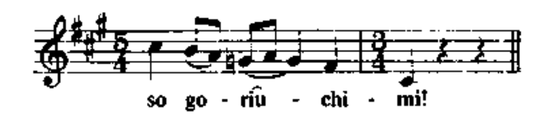




(歌词大意：靠近树林，芳草如茵。)☆Oili是垫词，没有意义。liushenki是另一垫词liuli之小称。)

C. 莫杰斯特·穆索尔斯基,《鲍里斯·戈杜诺夫》序幕中的旋律
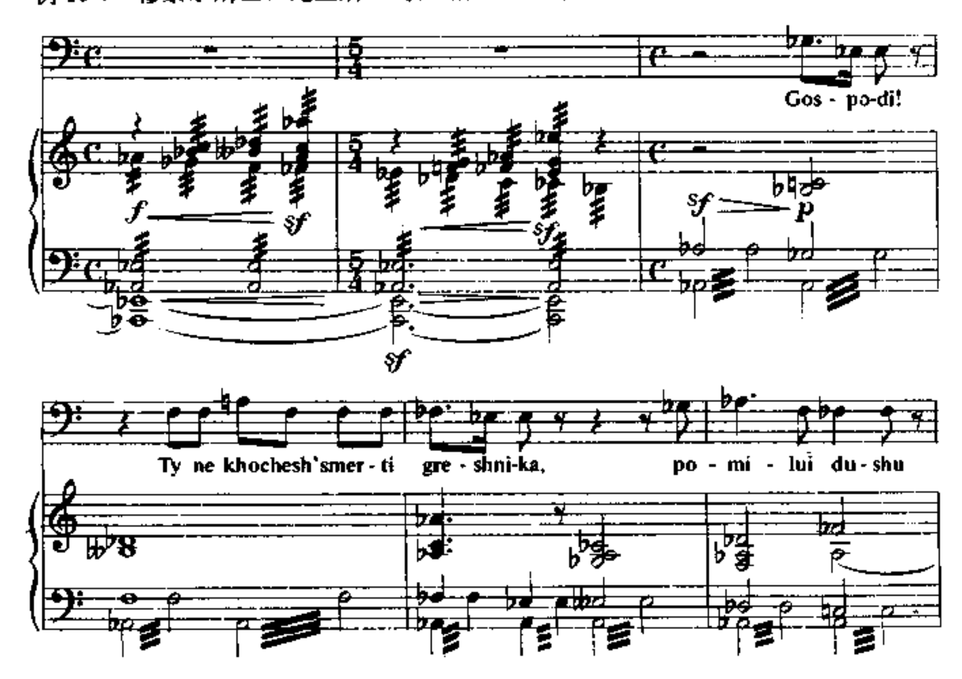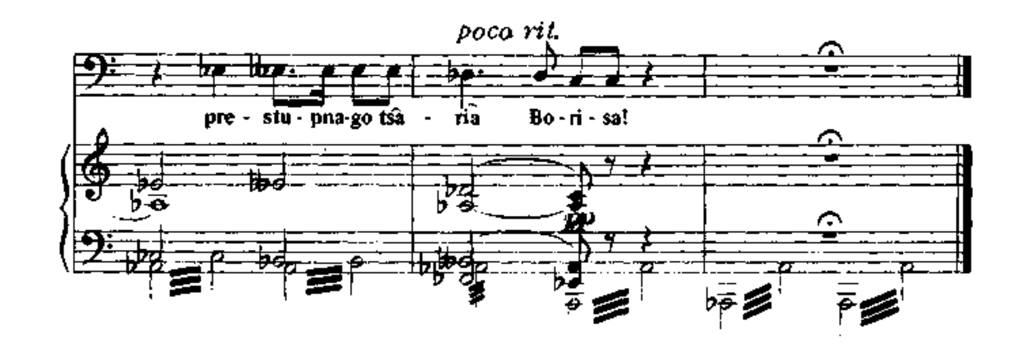








(歌词大意：父啊，你把我们丢给谁！亲爱的人啊，你把我们丢给谁！我们是孤儿，求你啦，含着眼泪求告你，含着滚烫的眼泪。)

例 19-7 穆索尔斯基,《鲍里斯·戈杜诺夫》第二幕结尾





（歌词大意：主啊！你不愿意我作为罪人。求你原谅沙皇鲍里斯·戈杜诺夫的灵魂吧！）

19世纪俄罗斯文学中如此突出的现实主义，反映在达尔戈梅日斯基的歌剧《石客》中，也反映在穆索尔斯基的音乐中，不仅反映在模仿说话这层意义上，还反映在栩栩如生地用音乐描绘手势(《鲍里斯》第二幕结尾)、描绘人群的声音和骚动(《鲍里斯》和《霍宛斯基党人之乱》的合唱场面)，甚至描绘油画(《图画展览会》)上。歌曲中鞭辟入里的心理描写，用于描写歌剧中沙皇鲍里斯的性格时同样出神入化。穆索尔斯基像其他俄罗斯作曲家一样通过单个印象的重复和积聚而制造效果，不是通过主题展开推向高潮。连《鲍里斯·戈杜诺夫》这部19世纪的不朽的悲歌剧也不是一个连续展开的情节，而是一段段故事，通过场景和鲍里斯这一中心人物的史诗性质，但主要是通过穆索尔斯基的音乐的绝对的戏剧力量而锻铸在一起。他的音乐很少甚至毫无借鉴瓦格纳之处，他采用主导动机是不足道的，他的乐队虽效果极好地烘托戏剧，但从不呈具独立的交响乐生命。

里姆斯基-科萨科夫 里姆斯基-科萨科夫是上文讨论的第一代和20世纪初的俄罗斯作曲家之间的桥梁。他率先领导了19世纪80年代俄罗斯音乐家中的一场新的运动，摆脱巴拉基列夫的保护主义圈子，走向立足于宽广而折中的方法和资源、但仍饱含着民族乐汇的风格。他对民族音乐的不变的兴趣不仅表现在他的旋律与和声的特点以及作品中频频使用的民间旋律上，还表现在改编和编订民歌集的工作上。

放弃了在海军中的一番事业，他自1871年起任圣彼得堡音乐院作曲教授，并在俄国各地指挥演出。为了弥补跟巴拉基列夫学习的早期教育之不

足，他自学对位法。他的作品有交响曲、室内乐、合唱和歌曲，但主要作品是交响诗和歌剧。他的音乐同穆索尔斯基的浓郁的戏剧性现实主义形成强烈对比，幻想活泼、管弦乐色彩鲜艳。《西班牙随想曲》(1887)、交响组曲《舍赫拉扎达》(1888)和《俄罗斯复活节序曲》(1888)是显示他的配器天才的杰出例子。他把这门课程的教学归纳成一篇论著，于1913年出版。15部歌剧中最重要的两部《萨特阔》(1897)和《金鸡》(1909年初演)中，交替出现自然音，往往调式的自然音风格和略带变化音、幻想连翩、最能唤起故事发生处的童话世界的风格。

里姆斯基-科萨科夫的学生有亚历山大·格拉祖诺夫(1865—1936)，最后一位俄罗斯民族乐派作曲家，也是不太著名的交响乐大师；还有伊戈尔·斯特拉文斯基(1882—1971)，他的早期作品，特别是芭蕾舞《火鸟》(1910)，师承里姆斯基-科萨科夫的风格和管弦乐技巧。

谢尔盖·拉赫玛尼诺夫(1873—1943)像柴科夫斯基，兼有民族特点和晚期浪漫主义乐汇。除了许多歌曲和钢琴曲外，最值得一提的作品有第二钢琴协奏曲(1901)、第三钢琴协奏曲(1909)和交响诗《死之岛》(1907)。

亚历山大·斯克里亚宾 穆索尔斯基的色彩性和声在亚历山大·斯克里亚宾(1872—1915)的音乐中达到高峰。斯克里亚宾是一个钢琴独奏家，开始作曲时写肖邦式的夜曲、前奏曲、练习曲和玛祖卡舞曲。受李斯特和瓦格纳的变化音的影响，在某种程度上受印象主义方法的影响，逐渐演化出一套他所特有的复杂的和声语汇。这种语言的一步步发展见于他的10首奏鸣曲中，其中后5首作于1912—1913年，根本不用调号，和声迷濛飘忽，有时到无调性的地步。传统的调性结构被代以一套建立在不寻常音程(特别是四度，加上半音变化，见例19-8)上的和弦； 传统的曲式上的分句被融化为一股奇怪、五彩缤纷、有时蔚为壮观的音流。

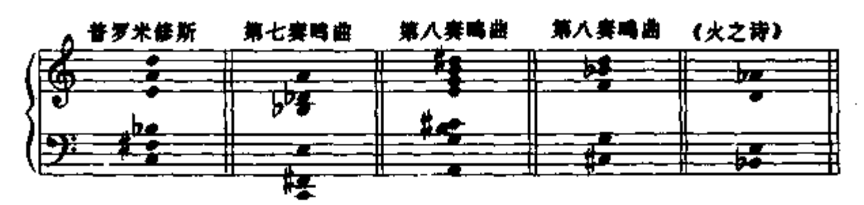
斯克里亚宾的最典型的作品是两首管弦乐曲：《狂喜诗》(1908)和《普罗米修斯》(1910)。《普罗米修斯》演出时，作者要求把整个演奏厅淹没在彩色灯光之中。直到最后他得出一个将各门艺术最终结合一体的理论，以诱发难以言传的神秘狂喜的境界。他的风格和方法太个性化，他的审美目的太密切联系后浪漫主义思想，难以成为一个乐派的基础。除了几个无足轻重的俄国作曲家外，他没有嫡传弟子，虽然他的和声乐汇作为20世纪初反

调性倾向的极端例子，肯定间接影响了当时的作曲家们。

NAWM151 亚历山大·斯克里亚宾《火之诗》Op.72((1914)

这首钢琴曲利用三度结合、四度结合、二者的结合以及主宰乐曲第一部分的连锁三全音的结合。例 19-8 中的和弦在引子部分以数种移调出现，最后增加一个三度出现，引子部分的节奏相当模糊。接下去几段的和声静止不动，没有向前推进的感觉，但是每一段有前后一致的节奏轮廓，有时左右手之间呈错综复杂的关系，如 9 对 5 或 9 对 4。

例 19-8 亚历山大·斯克里亚宾的和弦形式



捷克作曲家 贝德里希·斯美塔那(1824—1884)和安东宁·德沃夏克是 19 世纪两大捷克作曲家(上文谈到浪漫主义时期的交响乐和室内乐时已提到过德沃夏克)。几百年来，波希米亚一直是奥地利君主的领地，因此和俄国不同，一直同欧洲音乐的主流有接触。捷克民歌同西方国家的民歌之间的差别不如俄国那么大。斯美塔那和德沃夏克的民族主义主要表现在选用民族题材写标题音乐和歌剧上，他们的基本音乐语言(斯美塔那承继李斯特一脉，德沃夏克则更像布拉姆斯)中注入旋律的清新自然、和声和曲式的从容自在、偶尔还有民歌式曲调和流行舞曲节奏的印迹，例如德沃夏克的交响曲和室内乐中根据杜姆卡或富里安特舞曲的乐章。最显著的民族特点见于他们的某些歌剧，特别是斯美塔那的《被出卖的新嫁娘》(1866)以及较晚的歌剧《吻》(1876)中，也见于某些小型乐曲如《斯拉夫舞曲》中。

莱奥什·亚纳切克(1854—1928)是一个彻底民族化的捷克作曲家，他在 1890 年后，自觉弃绝西欧的各种风格。他和巴托克一样，甚至比巴托克更早便孜孜不倦地科学地采集民间音乐；他自己的成熟期风格便是从莫拉维亚农民语言和歌曲的节奏和曲折起伏中蜕化而来。他的成功姗姗来迟，从 1916 年布拉格上演他的《耶奴发》(1903)后才开始出名。亚纳切克的创作

力至死旺盛不衰。晚期的歌剧有《卡佳·卡巴诺娃》(1921)、《狡猾的小狐狸》(1924)、《马克罗波洛斯案件》(1925)和《死屋》(1928)。亚纳切克创作了不少合唱音乐，1926 年根据古斯拉夫语经文写的《格拉哥里文弥撒曲》(公元 9 世纪后期与天主教会的斯洛文尼亚礼拜仪式一起传入巴尔干斯拉夫语地区的文字——译注)非常出色。他的室内乐有两首四重奏和一首小提琴奏鸣曲；主要管弦乐曲为交响狂想曲《塔拉斯·布尔巴》(1918)和《小交响曲》(1926)。

挪威 挪威民族乐派的代表是爱德华·黑格勒普·格里格(1843—1907)，他的最佳作为钢琴小曲、歌曲和戏剧配乐(改编自为易卜生的《培尔·金特》所作配乐的两套组曲〔1875，1886 年重新配器〕只有 8 段，原来的配乐有 23 段)。大型作品有著名的A小调钢琴协奏曲(1868，1907 年修订)、一首钢琴奏鸣曲、3 首小提琴奏鸣曲、一首大提琴奏鸣曲和一首弦乐四重奏(1878)，显然为 15 年后德彪西作弦乐四重奏时的范本。

这些作品中的缺点在于格里格必然按 2 小节或 4 小节的乐句思维，在长乐章中不能取得节奏的持续和曲式的统一，作品中的民族特点都是叠加于青年时代学于莱比锡音乐院的正统风格之上的。主要的民族风格比较显见于用挪威歌词谱写的歌曲、男声合唱Op.30、混声合唱《诗篇四首》Op.74、许多钢琴《抒情曲》(共 10 集)、4 套民歌改编的钢琴曲、特别是根据乡下提琴手的演奏记录谱改编的挪威农民舞曲《斯拉特》(Slätter)。他的钢琴风格，及其纤巧的装饰音和下波音，略有肖邦的影响，但挪威民歌和舞曲的影响在他的音乐中是无所不在的，特别表现在旋律与和声的调式意味(利第亚升四度、伊奥利亚降七度、大小三度的交替)、持续低音的频繁应用(受古挪威弦乐器的启发)、以及诸如《斯拉特》中 $\frac{3}{4}$ 和 $\frac{6}{8}$ 节奏的迷人的组合。这些民族特点和格里格对和声的细腻感觉融汇成属于他个人独有的富诗意的音乐，迄今未失去清新感。

欧洲其他国家的作曲家 在此只能略带一笔。波兰最重要的作曲家是斯坦尼斯拉夫·莫纽什科(1819—1872)，他的《哈尔卡》(1848，1858 年扩成四幕)创始了波兰民族歌剧；他的歌曲也值得一提，词和曲都显示出明确的

民族性。卡尔·奥古斯特·尼尔森(1865—1931)在丹麦创作歌曲、歌剧、钢琴曲、室内乐、协奏曲和交响曲。他的最著名作品《第五交响曲》(1922)的曲式和配器不拘一格，使调性适应一套有时十分不协和的和声乐汇，别出心裁。19世纪杰出的荷兰作曲家阿尔方斯·迪彭布罗克(1862—1921)与尼尔森同时，他的音乐先受瓦格纳和帕莱斯特里纳、后受德彪西的影响，作有合唱与乐队的圣乐、歌曲和舞台剧配乐。

芬兰　伟大的芬兰作曲家让·西贝柳斯(1865—1957)饱读本国的文学，尤其熟谙民族史诗《卡莱瓦拉》,从中汲取交响诗的题材以及声乐曲的歌词。不难想像何以他有不少音乐被形容为"阴沉"、"苍凉"、"凄风苦雨"，因为灵感来自他对大自然的热爱，来自北国特有的大自然景色。从另一方面来说，他并不引用或模仿民歌，作品中很少民歌影响的痕迹。最佳作品很少或者根本不依靠可以具体称之为民族化的东西。他的音乐曾长期在英国和美国十分流行，而在西欧大陆几无人知。格里格和麦克道尔主要是小品画家，西贝柳斯的得天独厚的才具的最好表现，是在交响曲、交响诗和一首小提琴协奏曲(1903)中。

西贝柳斯活到1957年，但自1925年后便无重大作品问世。共作交响曲7首，第一首成于1899年，最后一首作于1924年。3首交响诗——《英雄传奇》、《图翁内拉的天鹅》和《芬兰颂》——都是19世纪90年代的作品(1900年左右修订)。晚期交响诗主要有《波希奥拉的女儿》(1906)和《塔皮奥拉》(1925)。这些交响诗的标题，除《波希奥拉的女儿》外，都是很笼统的，交响曲则没有写明标题。
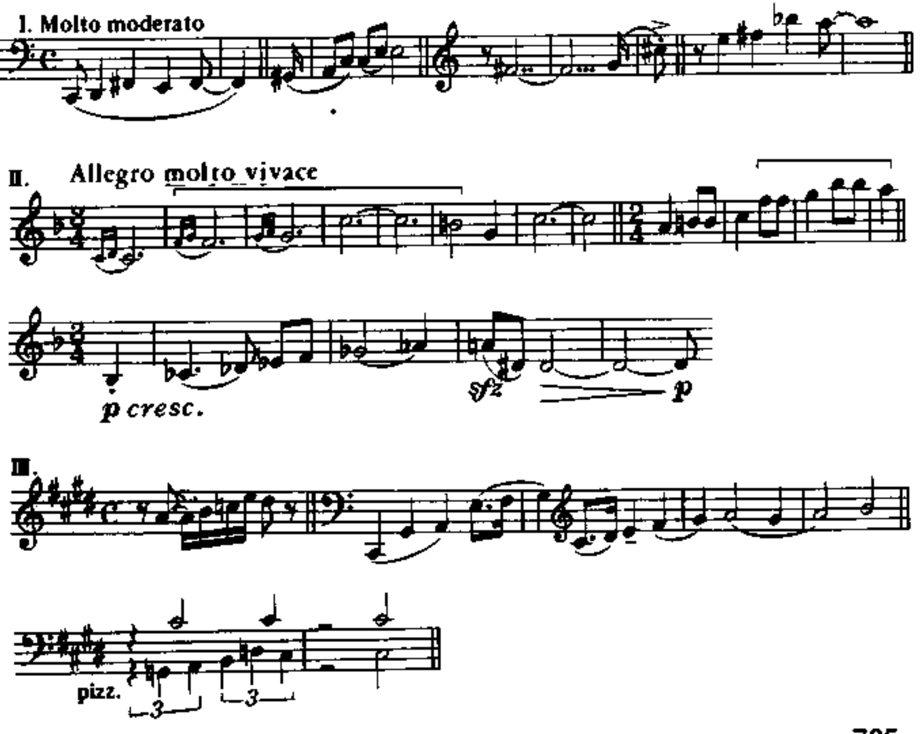
小提琴协奏曲有柴科夫斯基的印迹，第一、二两首交响曲有柴科夫斯基、格里格和鲍罗丁的影响，但随着个人风格的成长，这些影响逐渐消失。他的风格是浑实的感情紧紧控制在管弦乐织体疏朗清晰、线条分明的统一而不落俗套的曲式结构之中。他的独创性不属于声色感官的品位。除第四交响曲外，他的调性观念与和声乐汇接近常用的一套；他不特别爱用不协和音或变化音，虽以调式为基本因素。西贝柳斯不为本世纪前25年中欧洲音乐界的种种令人目迷心眩的试验所动，在晚期作品，特别是在第七交响曲和《塔皮奥拉》中，到达融汇贯通的终极，具有古典主义宁谧的风格。
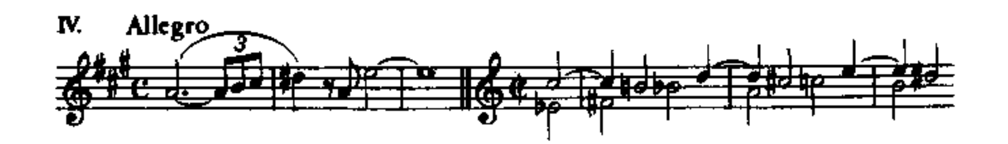
他的独创性一半在于自由运用熟悉的和弦，一半在于配器(重点突出低

音区和不加调和的色彩）；但主要在于主题的性质、主题展开的技巧和曲式的处理。主题可以不用完整的乐段式旋律，而由一个个短小动机组成，这些动机起先分别响出，逐渐联合成完整的统一体（如在第四交响曲的第三乐章中）。动机可以从一个主题转入另一主题，主题可以解体，其中的动机重新组合，使原来的主题因动机单元一个个替换而逐渐变形，乃至变成全新的结构（第三交响曲第一乐章）。一两个基本动机可能反复出现于整个乐章乃至整部交响曲（第六交响曲）中。

一个个乐章虽可以按古典主义曲式结构加以分析，这些结构，特别随着他晚期作品中的风格的演变，总觉是完全从属于乐思有机展开的副产品。曲式统一的顶峰是第七交响曲，连续不断成为一个乐章。常用大段固定音型的经过句，有时以弦乐器在独奏木管的片断旋律下面压低了声音激动不安地飒飒作响的形式，作为连接手法；暂停、短促的感叹句、突发的音色对比都是附带的特点。第二和第五交响曲最常演出，但第四是他的精华，是简洁、热烈和主题统一的典范——每一乐章都应用开始乐句中的C—升F的三全音音程（例 19-9）。

例 19-9 让·西贝柳斯，第四交响曲中的一些主题变形





美国　欧洲有一大批艺术音乐在爱国主义情绪的刺激下产生，其各别的风格特点决定于作者多少有意识地运用民间因素作为创作素材或灵感。美国没有这样一贯的冲动。素材当然有的是、多的是——新英格兰古老的赞美诗，农村信仰复兴聚会歌曲、斯蒂芬·福斯特(1826—1864)和詹姆斯·布兰德(1854—1911)等城市歌舞艺术的曲调、印第安部落旋律，尤其是大量黑人民间灵歌，非洲和盎格鲁美利坚因素的独特的融合。可惜艺术音乐作曲家忽视这些本地素材。美国公众可以接受的"严肃"音乐全是舶来品——意大利歌剧、英国清唱剧、德国交响曲，戈特沙尔克用克里奥耳节奏写的乐曲被斥为卖弄噱头。19世纪晚期三个最重要的美国作曲家都是在德国学音乐的新英格兰人：约翰·诺尔斯·佩恩(1839—1906)、乔治·惠特菲尔德·查德威克(1854—1931)，1897年起担任新英格兰音乐院院长；和亚瑟·富特(1853—1937)，作有歌曲、康塔塔和室内乐。

德沃夏克对美国音乐遗产的兴趣和热情提醒了几位作曲家在交响乐中采用民族素材的可能，其中有亚瑟·法维尔(1872—1952)和亨利·吉尔伯特(1868—1928)，二人主要活跃于20世纪前20年，但缺少才气和美国舆论的鼓励，未能为美国作出格林卡、巴拉基列夫和穆索尔斯基为俄国所作的那般贡献。

后浪漫主义时期两位最享盛誉的美国作曲家的音乐中也无具体而鲜明的民族特点。霍雷肖·帕克(1863—1919)作歌曲、合唱和两部得奖歌剧，但是最著名的作品是他的康塔塔和清唱剧，特别是清唱剧《最新时代》(1893)。爱德华·麦克道尔(1860—1908)在德国求学10年，以钢琴家驰名德国，创作的许多作品最先在德国演出和出版。1896—1903年为哥伦比亚大学的第一位音乐教授。作品有歌曲、合唱、交响诗、管弦乐组曲、许多钢琴曲和练习曲、4首钢琴奏鸣曲和2首钢琴协奏曲。大型作品中最佳者为D小调第二钢琴协奏曲和最后一首钢琴协奏曲《凯尔特》，献给格里格。

麦克道尔的旋律别有一股魅力；他对拉开间距和重复的音响效果感觉敏锐，在最有特性的钢琴小曲中十分明显。钢琴小曲大都成集地发表——《森林速写》、《海景》、《新英格兰田园曲》，个别乐曲附有标题或诗歌，提示类似格里格的音乐意境和图画，大致风格同格里格也有些相似。

NAWM131　爱德华·麦克道尔，《管弦乐组曲》Op.48:4，挽歌式悲恸地

麦克道尔的最精美的、唯一采用美国民间素材(印第安旋律)的作品是管弦乐第二(印第安)组曲。第四乐章展示出感染力非凡的管弦乐想像力，成功地吸收各种欧洲音乐风格，尤为显著的是柴科夫斯基的弦乐器同度效果和加弱音器的弦乐器和圆号的细腻处理。统一这个乐章的动机有一个增四度，包含在五度中。

第一个重要的有美国特色的作曲家是查尔斯·艾夫斯(1874—1954)，师从其父和霍雷肖·帕克。虽然在上耶鲁大学以前或在耶鲁求学时都受到良好的音乐教育，求学时担任纽黑文中央教堂的管风琴师，他的审美观同时下的音乐体制格格不入，所以他跟随父亲做保险生意。公众对艾夫斯的音乐造诣直到20世纪30年代才迟迟予以承认，已是在他孤独地无先例可援地创作出先现20世纪最激进发展(不协和音、多调性、复节奏和试验性曲式)的作品许多年后。他的作品大多成于1890—1922年间，计有约200首歌曲、5首小提琴奏鸣曲和其他室内乐，2首钢琴奏鸣曲、5首交响曲和其他管弦乐曲。传统和非传统的因素并列地或混合地存在于他的音乐中，用约翰·柯克帕特里克的话来说“如先验主义者深信一切异中有同”；复杂、狂想式而别有条理的音流中会浮现民歌、舞曲或福音赞美诗的片断。有许多根据赞美诗曲调作的乐章，无异于德国作曲家之应用路德派众赞歌。
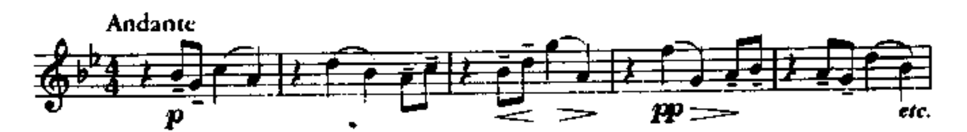
艾夫斯不屑称之为体系的种种技巧程序都决定于追求艺术目标这一坚定不移的理想，加上超凡的音乐想像力和尖刻的幽默感。他的创作对年轻一代美国音乐家无比重要。

NAWM159　查尔斯·艾夫斯，《在佛兰德斯战场上》

艾夫斯为男中音或男声合唱作此歌于 1917 年 4 月美国对德宣战前后，歌词为加拿大互惠保险公司医学检查员约翰·麦克劳所作。歌中引用《熄灯号》、《起身号》、《海上明珠哥伦比亚》、《自由的口号》、《马赛曲》和《亚美利加》，唤起爱国主义、英雄主义、军队生活和旗正飘飘等形象。一方面是伴奏唤起这些歌曲(其和声变得乖戾)，一方面是死者的声音用简单的自然音旋律在佛兰德斯的坟墓里说话。

英国　英国音乐中的民族主义姗姗来迟。爱德华·埃尔加爵士(1857—1934)是 200 余年来第一个享有国际声望的英国作曲家，但是他的音乐毫无民歌的影响，也没有任何得自民族音乐传统的技巧特征。然而，"一听就是英国的"。有人认为这可能是由于埃尔加的典型的旋律线(大跳越和下行的倾向，见例 19-10)同英语语言的音调模式相似之故。清唱剧《吉隆修斯之梦》(1900)是他笔下最重要的一部合唱作品。他也作不少卓绝的管弦乐曲，包括 2 首交响曲、《谜语变奏曲》(1899)、序曲《安乐乡》(1901)和"交响练习曲"《法尔斯塔夫》(1913)。他的音乐语言属于晚期浪漫主义。他的和声风格衍生自布拉姆斯和瓦格纳，在清唱剧中沿用瓦格纳的主导动机体系，也许还沿用了坚持模进式重复的技巧。有些乐曲对今天的趣味来说过于矜持，总谱中时常出现nobilmente("高贵地")一字。但是最成功之笔，如在《谜语变奏曲》中，令人难忘，兼有扎实的功夫和煦和的诗意想象。

例 19-10　爱德华·埃尔加，《谜语变奏曲》中的旋律线



埃尔加标志的英国音乐复兴在 20 世纪中走上民族主义的道路。塞西尔·夏普(1859—1924)和拉尔夫·沃恩·威廉斯(1872—1958)等收集民歌，导致民歌旋律用于沃恩·威廉斯的管弦乐《诺福尔克狂想曲》(1907)和古斯塔夫·霍尔斯特(1874—1934)的《萨默塞特狂想曲》一类作品中。这两位作曲家成为新的英国乐派的领袖，下一章将讨论这一乐派。

西班牙　在西班牙，类似英国的民族音乐复兴由费利佩·佩德雷尔(1841—1922)倡导，他编订出版了16世纪西班牙作曲家的作品，主要的一部歌剧是《比利牛斯山》(1891)。进一步的民族主义动力来自伊萨克·阿尔贝尼斯(1860—1909)的创作，他的钢琴组曲《伊比利亚》(1909)以色彩绚丽的精湛风格运用西班牙的舞曲节奏。20世纪初的主要作曲家是曼努埃尔·德·法利亚(1876—1946)，他采集并改编西班牙民歌。早期作品，如歌剧《人生朝露》(作于1905年)和芭蕾舞剧《魔法师之恋》(1915)中注入了西班牙流行音乐的旋律和节奏特点。《西班牙庭园之夜》(1916)是3首钢琴和乐队的"交响印象"，既有民族根源、又有德彪西的影响。法利亚的最精美的成熟作品是羽管键琴与5件独奏乐器的协奏曲(1926)和短小的舞台剧《彼得罗大师的木偶戏》(1923)，后者根据《堂吉诃德》中的一个插曲。二曲都有地道的西班牙灵感，但是具体的民族因素都转化成色彩纤细的半透明的音乐织物，典雅沉静。

法 国 的 新 潮 流

法国的音乐复兴通常自1871年算起，从普法战争结束，法兰西全国音乐协会成立开始。成立协会的目的是鼓励本国作曲家，演出他们的作品，一个成效是交响乐和室内乐的数量和质量骤增。协会所象征的这场运动一开始便是民族主义的，不仅受爱国主义的驱策，而且力求恢复法国音乐的特点和优点。但它不仅在民歌中，也在复兴过去的伟大音乐中找灵感，编订出版和上演拉莫、格鲁克和16世纪作曲家的作品，1894年在巴黎成立的圣乐学校开设全面研究过去的音乐课程，一反老的音乐院自从法国大革命时期成立以来推行的把重点放在歌剧上的狭隘的技巧训练。这一切以及其他类似活动的结果是在20世纪前半叶把法国音乐重新提高到世界各国音乐中的领先地位。这样，法国的音乐复兴以类似其他各国的民族主义运动的目的开始，以产生对各地音乐无比重要的后果告终。

从1871年到20世纪初的法国音乐历史中，可以追溯出三条当然是互相依存的发展主线，其中两条最好通过它们的历史背景来界定：第一是世界主义传统，通过塞扎尔·弗朗克传下而由他的学生、特别是丹第继承；

第二是具体的法国传统，通过圣-桑传下而由他的学生、特别是福雷继承。第三条发展线索起步较晚，但影响更加彻底、更加深远，扎根于法国传统，在德彪西的音乐中产生前所未料的结果。

世界主义传统　弗朗克主要采用传统的器乐体裁(交响曲、交响诗、奏鸣曲、变奏曲、室内乐)和清唱剧进行创作。他的风格保留基本正统的方法塑造和展开主题，基本上是主调音乐的织体，虽在一定程度上充实了对位特点。所有的作品下面都有一个温暖的宗教的理想主义，相信艺术家有严肃的社会使命。他的音乐用某种反浪漫主义的逻辑发展乐思，断然避免极端的表情，和声有轻度变化音革新，系统地应用循环法。

弗朗克的大弟子樊尚·丹第(1851—1931)忠实奉行乃师的理想和方法。丹第的主要作品有：第一交响曲“根据法国山歌”(1886)、降B调第二交响曲(1903)、交响变奏曲《伊斯塔尔》(1896)、交响诗《夏日山景》(1905)、小提琴奏鸣曲(1904)和歌剧《费尔瓦尔》(1897)。第一交响曲作为法国作品是破例的，因为它用了一首民歌为正主题。第一和第二交响曲高度展示了丹第学习弗朗克的主题循环变形过程。近似标题音乐的《伊斯塔尔》变奏妙在它颠倒了通常的布局：这组变奏以最复杂的一段开始，逐步走向结尾处主题的简单陈述。《伊斯塔尔》和第一交响曲是他的最真切、最动人的作品。丹第有时会将对位式展开过多地堆砌在旋律上，这一倾向，加上毫不懈怠地应用循环技巧，不恰当地强调了音乐的理性结构。瓦格纳在19世纪最后25年中倾倒法国许多优秀人士的魔力，在《费尔瓦尔》中表现得一清二楚，不仅在丹第本人写的诗歌中，也表现在音乐中，不过程度较小。然而，其中有许多篇章，特别是采用素歌赞美诗《施展舌头唱吧》旋律的美丽的合唱结束场景，证实了作曲家的诗意感染力和深刻的宗教信仰。

法国传统　真正的法国传统基本上是古典主义的：视音乐为音响的形式，同浪漫主义视音乐为表现的观念形成对比。条理和节制是基础，情与景只有完全化入音乐——不论是最简单的旋律还是最复杂的音、节奏和色彩的图案——才能表达出来。但它倾向于抒情或舞曲式而不是史诗式或戏剧化，它倾向于精简而不是繁衍，简单而不是复杂，含蓄而不是浮夸，更重要的是，它不在乎传达信息，不论是有关宇宙的命运还是作曲家心灵状

态的信息。听众必须对于悄悄的陈述、细腻的色差层次、精致的细节有敏感，能够区分冷静与沉闷、风趣与欢闹、沉着与矜持、清澈与空洞，不然不可能理解这种音乐。写这种音乐的两位作曲家库珀兰和古诺时间相隔甚远，气质迥然不同。柏辽兹不写这种音乐，因此他在法国并不走红。

卡米尔·圣-桑承继了这一法国气质，技巧功底深厚、有娴熟的经营古典曲式的本领、也有任意卖弄浪漫主义时髦噱头的能力。这一折中的享乐主义特征也贯串在朱尔·马斯内(1842—1912)的许多成功的歌剧中，主要的几部为《玛侬》(1884)、《维特》(1892)、《黛依丝》(1894)和《圣母院的卖艺人》(1902)。马斯内的歌剧也显示出作曲家写作妩媚、悦耳、可爱而往往伤感的旋律的才具，这是在法国历来受到赏识的一种才具。

加布里埃·福雷(1845—1924) 是法兰西音乐全国协会的创始人之一，也是1909年脱离母体的一个分支——独立音乐协会的第一任主席。福雷于1861—1865年师从圣-桑学习作曲，此后在多处任管风琴师，1896年成为巴黎音乐院作曲教授，1905—1920年任院长，1920年因耳聋被迫辞职。

福雷的洗练、有高度教养的音乐体现了法国传统的贵族气质。除几首歌曲外，福雷的作品从未广泛流传，许多外国人、甚至音乐家，都不能理解法国人为何如此敬重福雷。他主要是抒情曲和室内乐作曲家，大型乐曲不多，有《安魂曲》(1887)、梅特林克的《佩利亚斯与梅丽桑德》的配乐(1898)和歌剧《普罗米修斯》(1900)和《佩内洛普》(1913)。他的音乐不以色彩见长；他不善于配器，没有发表过交响曲或协奏曲。他的特点最充分地显露在近100首歌曲中，特别值得一提的有《利第亚》、《梦醒后》(1865)、《月光》(1887)、《在墓园里》(1889)、用魏尔伦的诗写的《旋律五条》(1890)，特别是套曲《美好的歌》(魏尔伦，1892)、《夏娃之歌》(夏尔·范·莱贝格，1907—1910)和《妄想天地》(让·德拉·维尔·德米尔蒙，1922)。福雷的钢琴曲和歌曲一样，在各个时期都有创作，有即兴曲、前奏曲、13首船歌、13首夜曲和几首较大的作品。主要的室内乐曲是三首晚期的作品：第二小提琴奏鸣曲(1917)、第二钢琴五重奏(1921)和弦乐四重奏(1924)。
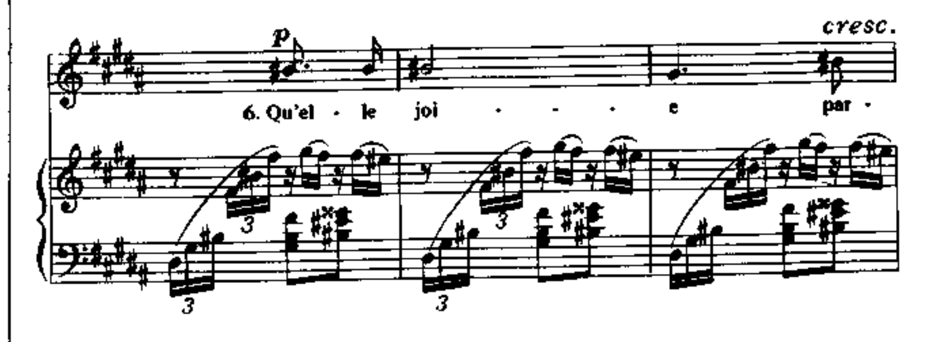
福雷开始写歌曲时用古诺的方式，他的沙龙式钢琴小曲则因袭门德尔松和肖邦。有些方面他从不改变：抒情的旋律，从不炫技，始终是他的风格的基础，短小篇幅永远同他的天性相近。在1885年前后开始的成熟时期
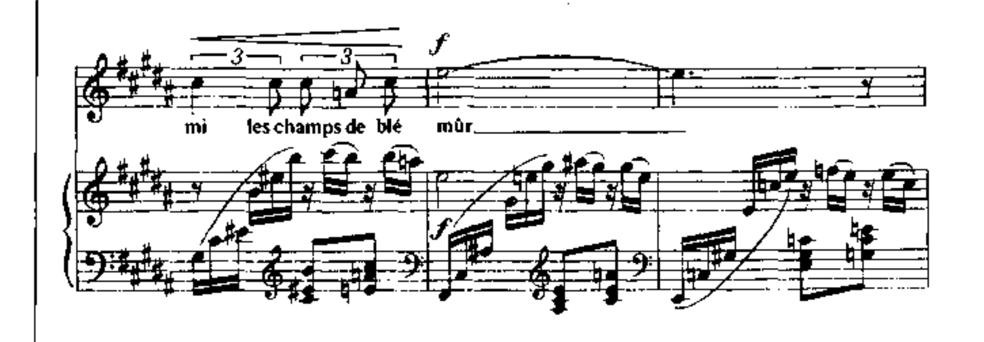
中，这些小型曲式中开始注入一种新的语言。除了创造生动而可塑性强的旋律的能力稳步成长外，和声也有创新。《美好的歌》套曲中的《在你离去前》(NAWM157)例示他的某些旋律与和声特点。

NAWM157　加布里埃·福雷，《美好的歌》Op.61,No,6《在你离去前》

旋律的乐句呈片断性，每节诗用一个句，不拘泥于任何一个大调或小调音阶。模棱两可的调性，曾被认为是由于福雷在学习时期被灌输素歌的调式乐汇之故，一半是由于导音降低半音所致。和声被排除了主音的引力，并由于引用使和弦倾向中立化的和弦外音而进一步去除了紧张和解决，达到一种冷静的平衡，正好是瓦格纳的感情骚动的对立面。例 19-11 中的和弦主要为属七和弦和九和弦，和瓦格纳一样，但是紧张度随着一个和弦化入另一和弦而消融，要求解决的七度或九度变成了另一个和弦的难以捉摸的成分。这一风格特别适合保尔·魏尔伦的诗的情绪转移：在每一诗节的前两行中，情人惋惜晨星隐去，黎明来到，怕惊醒熟睡的伴侣；在后两行中，欢呼白天的迹象——鹌鹑和云雀啭鸣，成熟的麦浪滚滚、干草堆上露珠闪闪发光。诗节的前一部分，福雷喜用调式旋律，缀以全音音阶的断片(如第 16—19 小节)，

例 19-11　加布里埃·福雷，《在你离去前》





（歌词大意：在麦子熟了的田里一片欢腾。）

阴沉蜿蜒的和弦，压抑的伴奏，缓慢的进行；后一半则喜用大调音响、明澈但静止的和弦和活泼而独立的伴奏。这样，音乐和诗一样把蒙眬的意境和印象对置并列。

福雷的音乐常被喻作"仿希腊风味"，称赞它明澈、平衡、沉穆的品质，令人回忆古希腊艺术的精神。这些品质不仅见于亲切的小型作品中，也见于《佩内洛普》(当然在那里更觉贴切)和《安魂曲》中。1910年后，福雷的风格益发凝重、织体益发严肃(《妄想天地》和第十首船歌)、线条益发对位化(第二五重奏，第十三夜曲)。

福雷不仅因其音乐美而值得记念，他也是个人节操和艺术节操高尚的楷模，在普遍不重视这些理想的时代里恪守传统、逻辑、节制、和纯净曲式的诗意。他的和声语言可能对德彪西有所启发，虽然总的说来，他那抒情的、不断展开的旋律和明朗的织体线条同印象主义是对立的。但是他对学生拉威尔、以及通过娜迪亚·布朗热(1887—1979)这位名师对无数晚辈作曲家的影响，是20世纪音乐史的一个重要因素。

克劳德·德彪西　克劳德·阿希尔·德彪西(1862—1918)是最伟大的法国作曲家，对20世纪音乐进程影响最为深远。他的风格的一个方面，往往被夸大地强调的一个方面，被概括为"印象主义"一词。此词起先用于1880年前后至19世纪末盛行的一派法国绘画，其主要代表为克劳德·莫内(1840—1926)。音乐中的印象主义是一种主要通过和声和音色唤起意境和

感官印象的作曲立场，因此也可算作标题音乐。但它不同于大多数标题音乐，它不求表达深刻感受的情绪或讲述一则故事，它要唤起一种意境、闪忽的伤感、一种气氛，通过象征性的标题、偶尔回忆中的天籁、舞曲节奏、旋律的特征性点滴等等。印象主义进而侧重影射和轻描淡写，在某种意义上，正好同浪漫派的坦率无掩、活力充沛、寓意深刻的表达方式相反。

德彪西在写《夜曲》之前，已根据马拉美的诗写过一首脍炙人口的管弦乐曲《牧神午后》(1894)。接下去写了《大海》(1905)。德彪西的配器同乐思配合得天衣无缝。他要求用大乐队，但难得用来发很响的声音。弦乐器常常分组并加弱音器演奏；竖琴增添一层特殊的色彩；木管乐器中常用长笛(特别是低音区)、双簧管和英国管常作独奏；圆号和小号也常加弱音器而用于*pp*的短小乐句中，许多打击乐器——定音鼓、大鼓、小鼓、大小钹、平锣、钢片琴、钟琴、木琴——也是色彩的源泉。配器技巧在《夜曲》中得到充分显示：第二首(《节日》)中的全体合奏清晰透明；第一首(《云》)和第三首(《美人鱼》)中，浓郁而有克制的配器令人心醉，《美人鱼》中还有无歌词的女声合唱。一个魔幻世界随着音乐似乎升起在我们面前——遥远、古朴、扑朔迷离、或者闪烁着难以描绘的梦幻色彩。
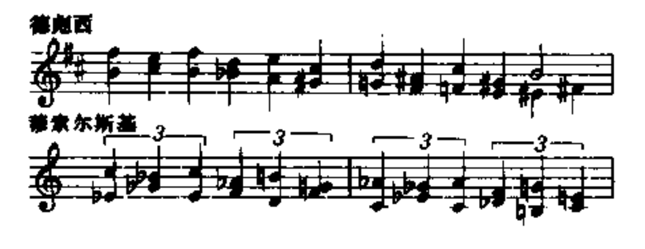
这类手法的例子在德彪西的钢琴音乐中不难找到，和拉威尔的音乐一起为 20 世纪初钢琴文献增添重要内容。和弦的结构往往被大量华彩音型以及带用弱音踏板的音响融合所蒙住。列举技巧特点不能提示这些乐曲中的色彩闪烁的游戏、销魂夺魄的钢琴效果和难以描绘的诗意幻想于万一。德彪西的主要的印象主义作品出现在 1903 和 1913 年出版的曲集《版画》、两卷《意象》和两卷《前奏曲》中。
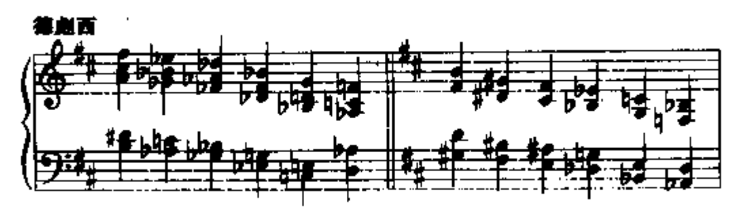
上文已经指出，印象主义只是德彪西的风格的一个方面，许多作品几乎没有或者根本没有印象主义的痕迹，例如，钢琴曲中有早期的《贝加莫组曲》(1893)、《钢琴曲》组曲(1901)和可爱的《儿童园地》(1908)。他在《儿童园地》的《木偶的步态舞》中讽刺地引用瓦格纳的《特里斯坦》，在《练习曲博士》中开车尔尼的玩笑。弦乐四重奏(1893)熔德彪西的和声、色彩特点和古典曲式、循环式处理主题于一炉。晚期作品，特别是芭蕾舞《游戏》(1912)、四手联弹钢琴曲《古代墓志铭》(1914)、钢琴《练习曲》(两卷，1915)、两架钢琴的《白与黑》(1915)和 1915—1917 年间写的《不同乐器的奏鸣曲》(大提琴与钢琴；长笛、中提琴和竖琴；钢琴与小提琴)，远非印象主义。

NAWM144 克劳德·德彪西，《夜曲3首》《云》

这种新的语言的有些因素可以在管弦乐《夜曲》(1899)的第一首《云》中看到。乐曲以借自穆索尔斯基的歌曲《假日已尽》的一个和弦型(NAWM158)开始，但穆索尔斯基以六度和三度交替，而德彪西交替运用五度和三度的较壮实的音响(见例19-12)。这里和穆索尔斯基一样有进行的印象而没有和声的方向感，极像滞缓推移的云，维妙维肖。在这个背景上，一个片断的英国管三全音旋律和柔和的圆号在同一音程上的呼召，以其强光穿透迷雾。为了连接乐曲中的不同段落，德彪西二次运用下行的平行和弦，特别是连续九和弦(第61小节；见例19-12)。显然和穆索尔斯基、福雷一样，这里的和弦不是用来借紧张和松弛塑造乐句，而是作为音响单元来构思的，乐句的结构更多是决定于旋律造型或色彩价值，而不是决定于和声运动。这种做法并不否定调性，德彪西有时保持调性，如在这首乐曲中，通过持续音或频繁地回复到调的主要和弦，保持调性。

例19-12 德彪西的《云》和穆索尔斯基的《假日已尽》中的和弦进行





《云》是用德彪西爱用的ABA曲式写的，中间段的来源更加希奇，取材于爪哇的“加美兰”，“加美兰”是只用锣和打击乐器组成的乐队，德彪西在1889年巴黎博览会上听到过。德彪西模仿加美兰音乐的织体，让长笛和竖琴演奏一个简单的五声音阶曲调，宛如爪哇的核心主
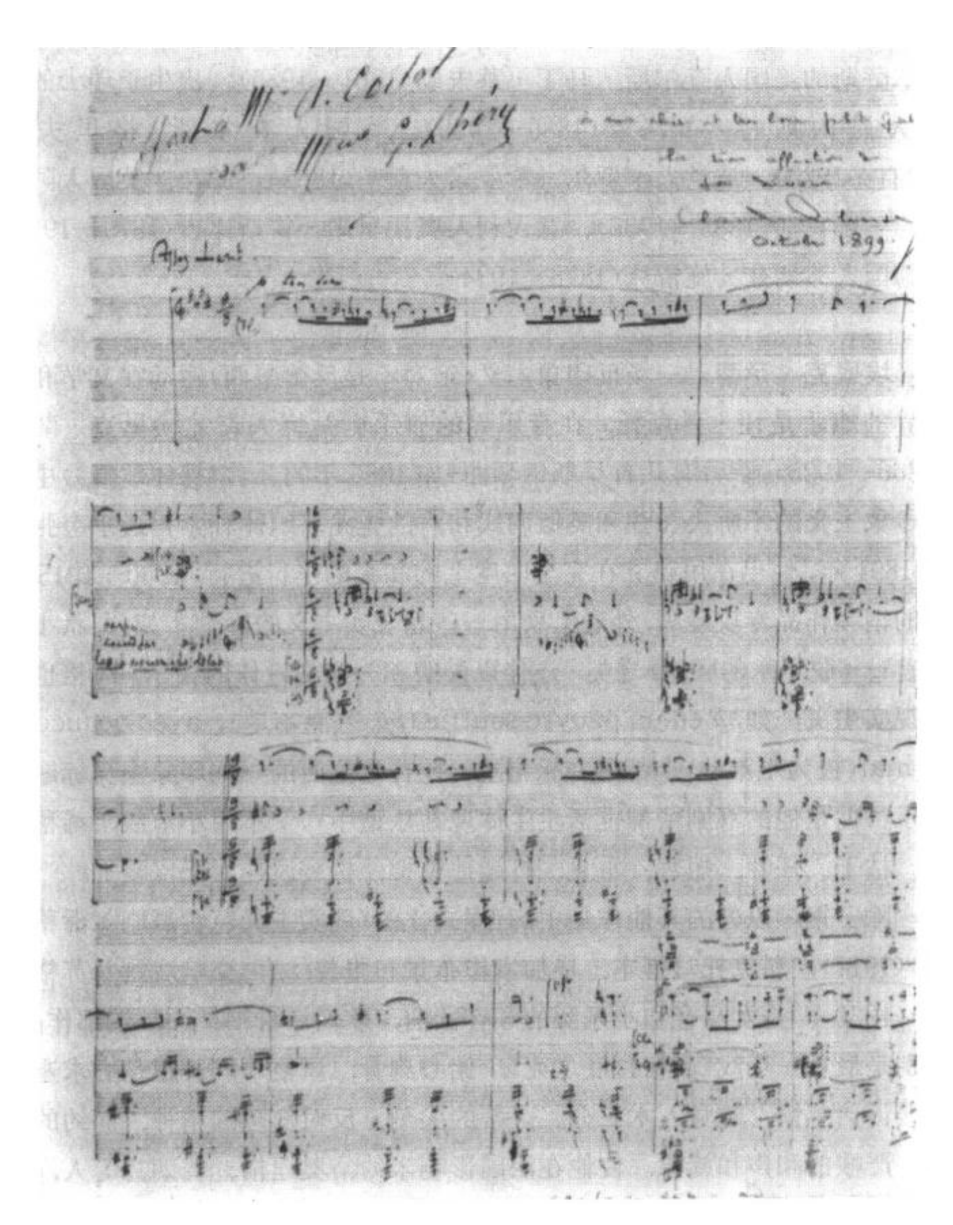
题，其他乐器则提供一个静止的背景，但偶尔仿爪哇演奏者的分肢结构，按事先决定的次序先后错开地出现。A段的回复是片断的，犹如梦境的回忆总是不完全的。

《佩莱亚斯与梅丽桑德》(1902)　这是德彪西完成的唯一的一部歌剧，用梅特林克的戏剧谱写。音乐的古怪的(往往是调式的)和声、稀淡的色彩和欲说还休的表情同剧本的影影绰绰的比喻和形象水乳交融。人声唱柔韧的宣叙调，连续不断的管弦乐背景予以烘托，但从不喧宾夺主。连结一个个场景的管弦乐间奏曲则带动戏剧的幽秘的内在进展。德彪西的其他声乐作品有歌曲，特别是根据魏尔伦的诗写的两组《华丽节日》(1892，1904)、根据彼埃尔·路易斯的诗写的《比利蒂斯之歌》(1897)和根据 15 世纪诗人弗朗索瓦·维永的诗写的《叙事歌三首》；有康塔塔《被选中的少女》(1888，根据罗塞蒂的《蒙恩之女》)；有为加布里埃列·邓南遮的神秘剧《圣塞巴斯蒂安的殉道》而作的合唱与乐队配乐。

各种不同的早期影响促进了德彪西风格的形成。直接的影响有塞扎尔·弗朗克、圣-桑和风趣而新颖独创的埃玛努尔·夏布里埃(1841—1894)，但当时的法国画家、诗人在德彪西心目中的地位至少不亚于这些音乐家。德彪西对瓦格纳既仰慕又憎厌他的夸大其辞和力求在音乐中讲哲学——讨厌的德国式“深刻”的例子。俄罗斯音乐，尤其是穆索尔斯基的《鲍里斯·戈杜诺夫》和歌曲，向他揭示了新的潜能和方向；格里格的影响上文已经提过；1900 年以后拉威尔的影响十分明显，特别在钢琴曲中。西班牙地方色彩一半是受夏布里埃的《西班牙》和拉威尔的《哈巴涅拉》的启发，在《格雷纳德之夜》(《版画》第二首)和管弦乐《意象》中的《伊比利亚》乐章中十分明显。

印象主义风格的有些技巧特点在肖邦(降D大调夜曲结尾)和李斯特(第三套《旅游岁月》中的《埃斯特别墅的喷泉》和一些晚期作品)的音乐中已有先兆。德彪西从法国传统继承了精细的感受力、贵族化的趣味、对音乐的功能持反浪漫主义的观念；到最后几部作品中以加倍的信心转向库珀兰和拉莫的遗产。

德彪西所创始的改变，特别在和声体系方面的改变，使他成为音乐史上一股巨大的潜在力量。20 世纪初期和中期的几乎每一个杰出的作曲家无不先后受过他的影响。这些人的名单除了拉威尔、梅西昂以及法兰西民族



德彪西的前奏曲《牧神舞后》的开端，上有作曲家给加比·迪邦的题词和日期1899年。这是“简缩总谱”，打算采用的乐器都用标记指明。这里的速度是Assez lent(极慢)，但根据德彪西的1908—1913年指挥用的总谱而出版的总谱上写着Tres modéré(极为中庸的速度)。

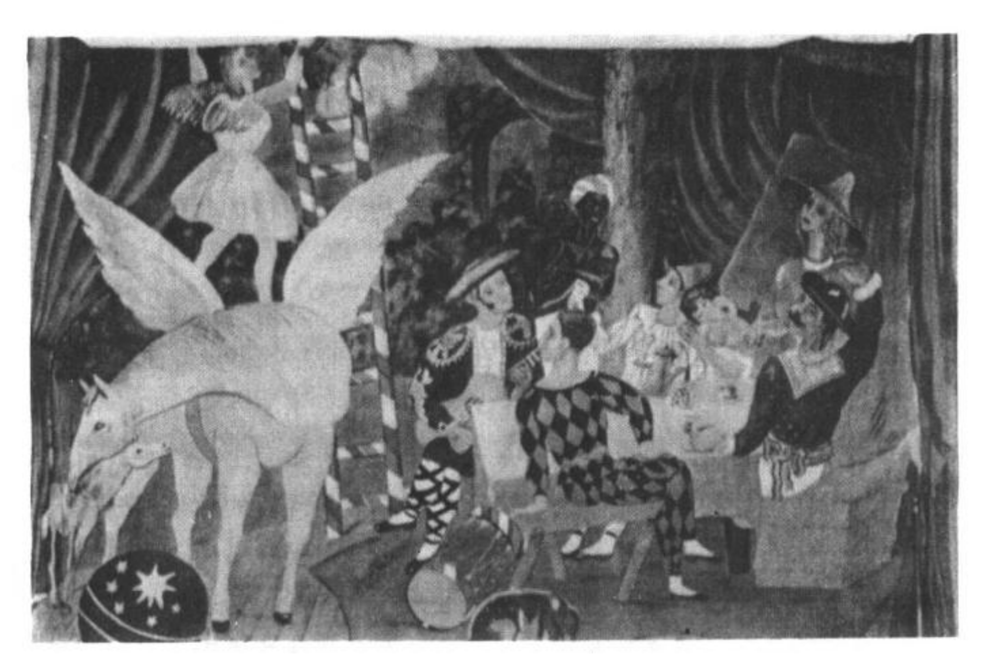
的其他所有作曲家外，还包括斯克里亚宾、雷格、施特劳斯、法利亚、普契尼、亚纳切克、斯特拉文斯基、巴托克、贝尔格、韦伯恩、欣德米特和奥尔夫，还有一些采用印象主义方法比较明显或持久的作曲家，如出生于

阿尔萨斯的美国人查尔斯·马丁·莱夫勒(1861—1935)、出生于瑞士的美国人恩内斯特·布洛赫(1880—1959)、美国人查尔斯·格里夫斯(1884—1920)、波兰人卡罗尔·希曼诺夫斯基(1882—1937)、英国人阿诺尔德·巴克斯(1883—1935)、意大利人奥托里诺·雷斯比吉(1879—1936)和德国人弗朗兹·施雷克(1878—1934)。

埃里克·萨蒂 一场反印象主义(绝对不是反德彪西)运动在文学和戏剧界的旗手是让·科克托,在音乐界的旗手则是怪人奇才埃里克·萨蒂(1866—1925)。萨蒂有几首早期钢琴曲(如1888年的3首《裸体歌舞》)中已有印象主义的不解决和弦和类似调式和声的先兆,织体朴素得近乎夸张。到1891年,他已在用建立在完全四度上的和弦的平行进行。1900—1915年间的钢琴作品专攻漫画,外表上采用一些超现实主义的标题:如《梨状小曲三首》、《脱了水的胚胎》之类,还伴以讲解和为演奏者作的指示,风格也属超现实主义:如*pp* en un pauvre souffie (*pp*, 气息不足),avec beaucoup de mal(极为艰难地)全都印在乐谱上,挖苦德彪西的一些印象主义标题和指示。但是他的喜剧精神也活生生体现在乐谱中——不用小节线,稀稀朗朗、枯干、任性、短暂、重复、打趣地模拟、机智风趣,无以复加。

除了钢琴以外的其他作品中,有程式化的"现实主义芭蕾舞剧"《滑稽表演》(1917),科克托写脚本、毕加索作布景和服装;有"交响戏剧"《苏格拉底》(1920),是女高音和小乐队的3首歌曲,歌词译自柏拉图,这部作品,特别是最后一场戏《苏格拉底之死》,铭心刻骨,风格单调、越是力求避免直接诉诸感情,越觉入木三分。萨蒂的尖刻、反对伤感的精神、简约的织体、严峻的和声和旋律,使他在法国影响米约、奥涅格、普朗克等人,尤以米约的音乐为甚。

莫里斯·拉威尔(1875—1937) 拉威尔的最早两首和最后一首钢琴曲的曲名——《古风小步舞曲》(1895)、《为死去的公主作的帕凡舞曲》(1899)和《在库珀兰墓前》(1917)让人窥见他的创作与德彪西分道而行的趋向。拉威尔虽也采用过印象主义技巧,但从未盖住他对干净的旋律轮廓、清晰的节奏和扎实的古典主义结构的基本爱好。而且他的和声虽然复杂精致,却是功能性的。



帕勃洛·毕加索为季亚格列夫的俄罗斯芭蕾舞团1917年在巴黎演出萨蒂的《滑稽表演》(科克托作脚本，莱奥尼德·马辛编舞)而绘制的大幕。总谱中采用打字机和警笛等机器声音。

拉威尔的古典主义立场当然最清楚地表现在钢琴《小奏鸣曲》(1905)和室内乐中，室内乐有一首四重奏(1903)、一首钢琴三重奏(1914)、一首小提琴与大提琴奏鸣曲(1922)和一首小提琴和钢琴奏鸣曲(1927)。最明显的印象主义钢琴作品为《水的嬉戏》(1901)、5首《镜》(1905)和3首《夜之恶魔》(1908)。管弦乐组曲《西班牙狂想曲》(1907)和芭蕾舞剧《达夫尼斯与克洛埃》(1909—1911)也有一定程度的印象主义。

拉威尔和德彪西一样是一位了不起的色彩专家，把自己的儿首钢琴曲改编为管弦乐曲。他能到处吸取乐思，信手拈来为己所用，对印象主义也是如此，从容自在。他在"舞蹈诗"《圆舞曲》(1920)中采用维也纳的圆舞曲节奏，在钢琴《左手协奏曲》(1930)中采用爵士乐因素，在《狂想曲》和喜歌剧《西班牙时刻》(1910)、以及最为脍炙人口的惊心动魄的《波莱罗》(1928)中采用西班牙乐汇。最妩媚的一部作品是《鹅妈妈》，作于1908年的这组5首小小钢琴二重奏堪与穆索尔斯基的《育儿室》歌曲和德彪西的《儿童园地》

比美。“抒情幻想曲”《孩子与魔术》(1925)虽用另一种技巧，用于另一种目的，却也同样体贴入微。

拉威尔的歌曲中有各国民间曲调的改编，重要的创作歌曲有《自然的故事》(1906)中5首幽默而写实的动物生活描写，和为人声、长笛、大提琴和钢琴用的《马达加斯加歌曲》(1926)，以及用人声、钢琴、弦乐四重奏、2支长笛和2支单簧管的(1913)马拉美诗3首，是受勋伯格的《月迷彼埃罗》的启示而作的。

NAWM145　莫里斯·拉威尔，《在库珀兰墓前》：《小步舞曲》

旋律清楚地按4小节分句，第一乐句结束有主音上的终止式，第二句结尾有升三度音的中音上的终止式。二段体舞曲的后半部分按照古代的做法在属上开始，再进入主。三声中部用平行小调。古朴的曲式同高度洗练的乐队运用形成对比，弦乐器不断从拉奏转入拨奏，或从同度转为分组，泛音和加弱音器的经过句等特殊效果更不必言。弱音器也给圆号和小号的音色加上伪装，但是结果并不产生印象主义的纱雾，而是勾划出乐句的分块和对位线条的侧影，晶莹剔透更像莫扎特，而不像库珀兰。

其他法国作曲家　20世纪初还有3个法国作曲家特别值得一提。保尔·杜卡斯(1865—1935)属于弗朗克和丹第这一支，最流行的作品为《魔法师的弟子》(1897)，和弗朗克、圣-桑的交响诗相像。他只写一部歌剧《阿丽安与蓝胡子》(1907)，认真地虽然为时已晚地，试图结合瓦格纳、丹第的交响戏剧和受德彪西的音乐启示的一些特点。弗洛朗·施米特(1870—1958)是这一时期中唯一与德国后浪漫主义有些联系的法国作曲家，其交响诗《莎乐美的悲剧》(1907年作为哑剧，1910年重写)值得注意。重要性延及20世纪头10年以后的一位作曲家是阿尔贝·鲁塞尔(1869—1937)，他在圣乐学校师从丹第学习。在3首交响《宣召》(1911)和歌剧-芭蕾舞剧《帕德马瓦蒂》(作于1914年，1923年首演)中，把音乐处理异国情调题材推到新的高度。两首作品都写印度情景和印象，应用印度音阶。鲁塞尔的晚期作品显示当时的新古典主义倾向，特别明显地表现在F调组曲(1926)、G小调第三交

响曲(1930)和弦乐队的《小交响曲》(1934)中。



阿道尔弗·霍亨施坦为贾科莫·普契尼的《托斯卡》1900年在罗马首演而作的海报(1899),图中所示是第二幕末戏剧性十分强烈的一场,托斯卡杀死警察头子斯卡皮亚后,把点燃的蜡烛放在他头旁,把一个十字架放在他胸口上。(米兰,斯卡拉剧院陈列馆)

意大利歌剧

19世纪晚期音乐中最有特点的一种"主义"是意大利歌剧中的verismo,译作"真实主义",有时也译作"现实主义"或"自然主义"。最早的迹象表现在台本的选用上,描写熟悉环境中的普通人,在原始情感的冲动下作出暴烈的行为。第二个迹象是音乐风格同台本相适应。真实主义歌剧是电

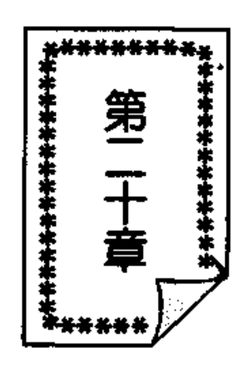
影电视恐怖片的无辜的祖先。它同不协和音、浩大排场、和其他用以刺激麻木感觉的音乐手法一样，是后浪漫主义时期的典型特征。出类拔萃的真实主义歌剧有彼得罗·马斯卡尼(1863—1945)的《乡村骑士》(1890)和鲁杰罗·莱翁卡瓦洛(1858—1919)的《丑角》(1892)。真实主义历时不长，虽然在法国和德国有所反响，作品也至今仍在世界各地上演。

贾科莫·普契尼(1858—1924)可说以其《托斯卡》(1900)或《外套》(1918)参与了这场运动，但是他的大多数歌剧不那么容易归类。他像玛斯内，是一位成功的折中主义者，先后反映晚期浪漫派的爱好伤感(《玛侬·莱斯科》，1893)、现实主义(《艺术家的生涯》，1896)和追求异国情调(《蝴蝶夫人》，1904；《图兰朵特》，1926)；音乐抒情而浓艳，审慎地缀以现代笔触的和声，调度戏剧效果有非凡的天才。

---

① 杰拉尔德·亚伯拉罕著《音乐一百年》。

② 同①



20世纪

引　　言

在本书的最后一章中，我们主要介绍1910年前后到目前这段时间内独领风骚的几位作曲家的工作，讲一讲近年来兴起的各种艺术流派。其中有些人早在1910年前便活跃于乐坛，有些则是在第二次世界大战以后才成名的；唯有斯特拉文斯基的艺术生涯贯穿大半个世纪。20世纪的头10年在本章中仍将谈到，但不是作为古典浪漫主义时代的结束，而是作为一个新时代的开端。

一般特征　两次世界大战之间的年代里，国际紧张局势不断激化，俄国、意大利和德国相继建立专政或独裁。1930年左右世界性经济萧条的侵袭、法西斯主义的兴起之际，正是离经叛道和试验结束，道德、政治、社会和经济问题重新进行调整之际。1910—1930年间创作的许多作品，由于进行激进的试验而被贴上“新音乐”的标签。其实“新音乐”之称早已有之：14世纪有“新艺术”(ars nova)，1602年有“新音乐”(nuove musiche)。所谓“新”，用于1900—1930年间创作的许多音乐时，是指它完全抛弃了支配调性、节奏和曲式的惯用原则。

1930—1950年间，新旧音乐之间的鸿沟缩小，有一些作曲家力求将二者加以综合。1930年以后，俄国和德国政府的审查制度力求保护其人民不受“新音乐”的毒害；俄国斥“新音乐”为颓废没落，德国则斥之为“文化布尔什维克主义”。另一方面，在两次大战之间的年代里，各国都致力

于使更多人接受当代的音乐：如德国的Gebrauchsmusik（实用音乐，供学校或其他业余爱好者用）和其他地方的类似项目；苏联的“无产阶级”音乐；以及各国都有第一流作曲家在创作的电影背景音乐。可是，自1950年以来，新旧音乐之间的距离重新拉开；20世纪50年代和60年代的新音乐比起20年代来，新得更加彻底。

对于20世纪音乐文化中的变化，社会和科技因素的作用很大。无线电、电视和高真度唱片录音的不断进步，使各种音乐的听众人数空前激增。这些新科技使得从维瓦尔迪到普罗科菲耶夫的标准曲目广为传播，也使得从较古的到当代的“严肃音乐”广为传播；促进了大量“通俗”音乐的成长。所谓“通俗”音乐，这里指的是勃鲁斯、爵士乐、摇滚乐及其商业化产品，以及所谓的民间音乐、各种搀水的浪漫派乐汇的混合物、各式杂交产品、歌唱广告片、没完没了的半冷不热的背景音乐，等等、等等。像这样的通俗音乐不是新现象，它一直和本书所讨论的内容——艺术音乐——并驾齐驱地蓬勃发展，并以不同方式影响艺术音乐。不论在通俗音乐或是艺术音乐中，新鲜事物层出不穷，在作曲家和听众中形成种种派系，来得快、分化得快、也消失得快。

距离越近，越难看清各项事件的历史发展模式。因此下文在谈论本世纪音乐时采取的分类难免失之松散，带有试探性质；用其他方式讨论也未始不可。将来的史学家距我们这时代远些，就会更有定见地理顺我们这一时代的历史脉络。

在20世纪前半叶的音乐中，可以看出四大方向或倾向：1. 采用民族民间乐汇要素的音乐风格继续成长；2. 各种流派（包括新古典主义）兴起，力求把本世纪初的新发现用到音乐风格中去，它们与过去的（特别是与19世纪以前的）原则、曲式、技巧有着或明或暗的联系；3. 德国的后浪漫主义乐汇转化为勋伯格、贝尔格和韦伯恩的十二音风格（dodecaphony）；4. 在一定程度上作为对十二音体系这种绞尽脑汁、彻底系统化的作曲法的反动，不论是新浪漫主义或是还原派，回到取悦听众的折中而比较简单的乐汇。有些作曲家兼收并蓄，在某种程度上参与一种或不止一种倾向，其中最突出的是梅西昂和斯特拉文斯基。

除勋伯格的圈子以外，上述种种方向或倾向都称不上“派”，因为哪一种也没有一个公认的中心权威；在时间上都是重叠的，每一种有许多不同

的实践，有些倾向往往只表现在一个作曲家身上、甚至一部作品中；而且，往往以这种或那种方式与浪漫主义、异国情调、印象主义和其他影响混杂在一起。

大事年表	
1900	德彪西，《夜曲》。 西格蒙德·弗洛伊德(1856—1939)，《释梦》。
1903	赖特兄弟，维尔伯(1867—1912)和奥维尔(1871—1948)，第一次驾机飞行成功。
1904	普契尼，《蝴蝶夫人》。
1905	施特劳斯，《莎乐美》。
1907	亚历山大·斯克里亚宾，《狂喜诗》。
1908	贝拉·巴托克，第一弦乐四重奏。
1911	古斯塔夫·马勒，《大地之歌》。
1912	阿诺德·勋伯格，《月迷彼埃罗》。
1913	马塞尔·普鲁斯特(1871—1922)，《追忆逝水年华》。 斯特拉文斯基，《春之祭》。
1915	查尔斯·艾夫斯，《康科德奏鸣曲》。
1916	阿尔贝特·爱因斯坦(1879—1955)，相对论。
1918	塞尔盖·普罗科菲耶夫，《古典交响曲》。
1920	辛克莱·路易斯(1885—1951)，《大街》。
1922	T.S.艾略特(1888—1965)，《荒原》。
1924	乔治·格什温，《蓝色狂想曲》。
1925	阿尔本·贝尔格，《沃切克》。
1927	国际音乐学协会成立于巴塞尔。 查尔斯·林德堡单人飞越大西洋。
1928	安东·韦伯恩，交响曲，Op.21。
1929	纽约股票市场崩溃，世界经济萧条。
1933	欣德米特，《画家马蒂斯》。 富兰克林·D.罗斯福(1882—1945)任美国总统。 阿道尔夫·希特勒(1889—1945)任德国首相。
1934	美国音乐学协会在纽约成立。
1937	肖斯塔科维奇，第五交响曲。帕勃洛·毕加索(1881—1973)，《格尔尼卡》。

与民间乐汇有关的音乐风格

20世纪前半叶的乐坛五光十色，民族差异继续受到强调；诚然，加速交流起初只能突出不同文化之间的对比。20世纪民族乐派的音乐活动在几方面不同于19世纪：对民间素材的研究比以前规模更大，采用严谨的科学方法。民间音乐的采集已不依靠笨拙的过程用传统记谱法记写，而

是用留声机、录音机等精确地记录。对采集来的民间音乐标本，则用民俗音乐学 ethnomusicology 这一新兴学科的新技术进行客观的分析，以求窥见民间音乐的真容，不像浪漫派那样或对其中"不规律的东西"视若无睹，或将这些"不规律的东西"硬套上艺术音乐的规律。对民间音乐的了解越是符合实际，民间音乐的独特品质越觉珍贵。作曲家不再企图将民间乐汇吸收在传统的风格中，而是利用民间乐汇创造新的风格，特别用于扩大调性的范围。

中欧是最早对民间音乐广泛展开科学研究的地方。亚纳切克率先在捷克斯洛伐克地区采风，不久便有两位匈牙利学者兼作曲家继之：佐尔丹·科达伊(1882—1967)和贝拉·巴托克(1881—1945)。

贝拉·巴托克 巴托克的重要性有三方面。他出版了将近 2000 首民间曲调，主要采自匈牙利、罗马尼亚和南斯拉夫。这仅仅是他跑遍中欧、土耳其和北非进行采风的成果的一小部分。他还撰写并发表民间音乐的著作和论文，为民间曲调配乐或用来创作新的乐曲，形成一种前所未有的将民



贝拉·巴托克在特兰西瓦尼亚山村用圆筒式录音机器采风。照片为佐尔丹·科达伊所摄，时间在 1900 年左右。

间因素和艺术音乐的高深技巧融为一体的风格。其次，他是一位技艺精湛的钢琴大师，1907—1934年任布达佩斯音乐学院的钢琴教师。他的《小宇宙》(1926—1937)——153首钢琴小曲，由浅入深地分成6册——不仅具有巨大的教育价值，也是巴托克的风格和20世纪前半叶欧洲音乐发展的许多方面的总结。最后一个方面是，巴托克是活跃于1910—1945年间并留下传世之作的四五位作曲家之一。

巴托克最早显示出独特风格是在1908年左右，在他对匈牙利、罗马尼亚和塞尔维亚克罗地亚民歌发生兴趣后不久。这一时期的作品包括第一四重奏(1908)、独幕歌剧《蓝胡子公爵的城堡》(1911)和钢琴曲《野蛮的快板》。巴托克和许多20世纪作曲家一样，常常更多地把钢琴当作钢片琴或木琴一类的打击乐器来处理，而较少把钢琴视为浪漫派心目中的歌唱性旋律和琶音和弦的制造者。到1917年，晚期浪漫主义和印象主义的影响已经被完全吸收而融于巴托克特有的节奏活力、丰富的想象力和粗犷的民间风韵之中。这一年中作第二四重奏。此后10年的创作向着不协和音和调性暧昧的极限迈进，到1922和1923年的两首小提琴奏鸣曲中可谓走到了最远的尽头。这10年内创作的乐曲还有：哑剧《神奇的满大人》(1919)、管弦乐《舞蹈组曲》(1923)、钢琴奏鸣曲(1926)、第一钢琴协奏曲(1926)和第三四重奏(1927)。

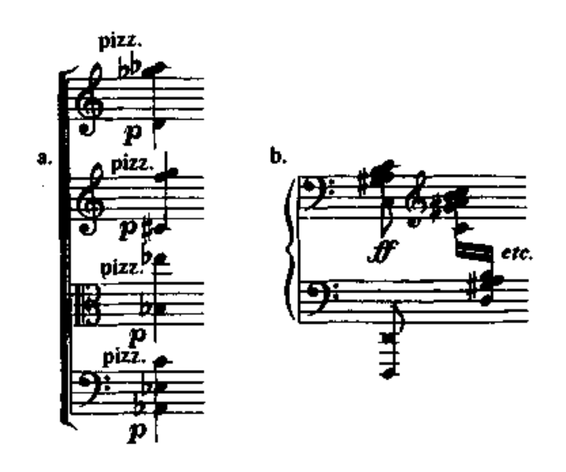
巴托克的晚期作品流传最广。男高音和男中音独唱、双合唱队和乐队的《世俗大合唱》(1930)集中体现了他根据民歌或民歌式主题而写的许多声乐曲和器乐曲的精华。第二首钢琴协奏曲作于1931年。小提琴协奏曲(1938)和《乐队协奏曲》(1943)是大型曲式的不朽杰作。后期作品尚有第五和第六四重奏(1934，1939)、弦乐队《嬉游曲》(1939)、《小宇宙》、《弦乐、打击乐和钢片琴音乐》(1936)、《两架钢琴和打击乐器的奏鸣曲》(1937)和第三钢琴协奏曲(1945，最后一部写完的作品)。

巴托克以符合真正的西方音乐传统的方式结合对位织体、主题展开和对和弦的纯音响价值的敏感。并且掺入得自或提炼自东欧民间音乐的旋律线、有力的"运动式"节奏，因有不规则节拍和弱拍重音而更觉精炼；强大的表情锐势，受强大的曲式控制——小自主题的生成，大至乐曲的全面布局——的调节。他的织体可以以主调音乐为主，也可以由对位线条构成，置纵向音响于第二位。他的复调可以自由运用模仿、赋格和卡农技巧(《小

宇宙》第145首，《弦乐、打击乐和钢片琴音乐》第一乐章，或《乐队协奏曲》的首尾乐章)；相互交织的线条中常常有一个或不止一个线条配有声部平行进行的和弦流，从而变得更加充实。

巴托克的和声 巴托克的和声一半是对位运动的副产品，是旋律风格所产生的；旋律则可以建立在五声音阶、全音音阶、调式音阶或不规则(包括在民间音乐中见到的)音阶上，也可以建立在正规的自然音阶和半音音阶上。各种各样的和弦都有，从三和弦到建立在四度音程(相当常见)和其他更复杂的结构上的组合。巴托克常常给和弦加上一个不协和的大二度或小二度音程，增加刺激性(如第四四重奏的《快板拨奏》乐章中的最后一个降A三和弦，见例20-1 a)；有时二度堆砌成音簇(如在钢琴奏鸣曲、第一钢琴协奏曲，见例20-1 b，或第二协奏曲的慢乐章)。

例20-1 贝拉·巴托克，含有二度的和弦和音簇的例子



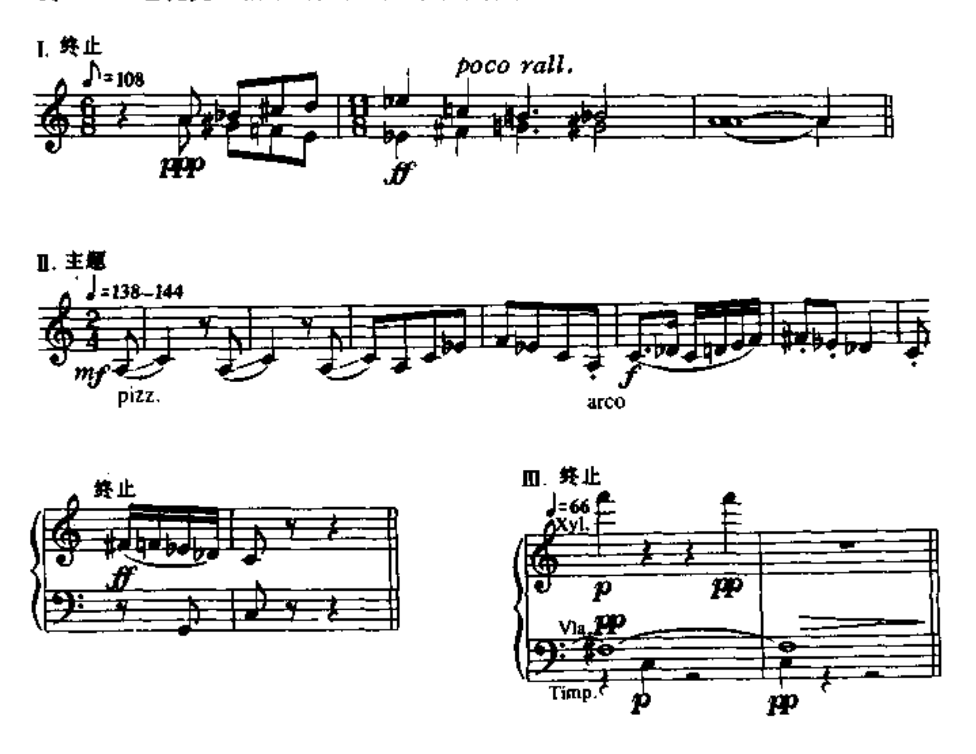
他的音乐大部分是有调性的，这是说，尽管基本的调中心被调式的或半音的手法或者甚至双管齐下地大段大段掩盖住，但毕竟还是反复呈现。偶尔，特别在20年代的作品中，在两个或更多的并存的和声层面上写作(即所谓的多调性)，但并无系统地否定调性之意。而且，即使他有时写作一个主题包含多至十二个不同的音的音列(如小提琴协奏曲第一乐章第73—75小节和末乐章第129—134小节)，或者在一个乐句内用上半音音阶的全部音(第三和第四四重奏的开始)，他从不采用系统地以此为基础的技巧。巴托克在一些晚期作品中，用比较熟悉的手法明确调性，特别在第
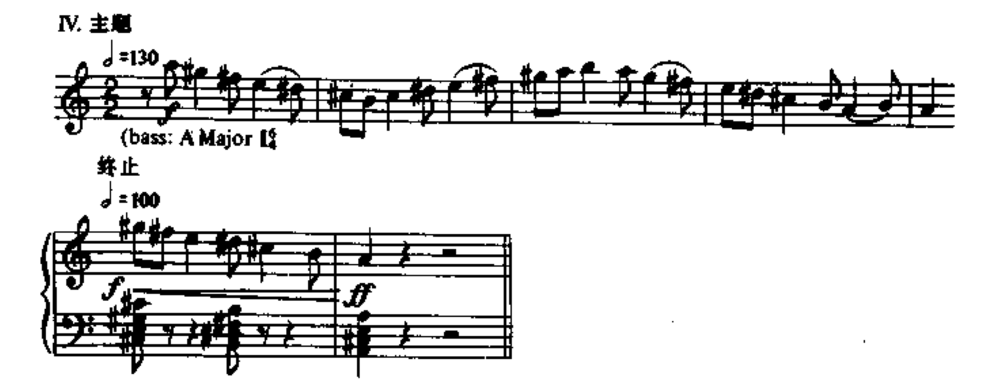
三钢琴协奏曲、《乐队协奏曲》和第二小提琴协奏曲中。但是更为常见的是调性场不那么明确，调性场内部的关系较难捉摸。在四重奏中，调性：

> “被处理得如此自由，只能说，乐曲在这一个或那一个调性“上”，不能说它在这一个或那一个调性“中”。这样，第一和第二四重奏是在A上，第三四重奏在升C上，第四在C上，第五在B♭上，第六在D上。这样说是指这些调音只是定方位的点：音乐或按调式或用半音手法组织在其周围，自由地波动起伏，以调音为出发点、歇足点，造成去而复回的转调。”①

在《弦乐、打击乐和钢片琴音乐》中，第一乐章和最后乐章的主要调性为A，另有一个重要的第二中心在其增四度D♯上(取代了传统的属音E)；第二乐章用C调，有一相似的三全音第二中心在F♯上；柔板乐章不确定地飘忽于C—F♯的区域中(这两个调同全曲的主要调性呈等距离)。有一些正主题，和所有的最后终止一起，清楚地烘托出这种三全音关系(见例20-2)，这种关系在巴托克、勋伯格和其他许多20世纪作曲家笔下是很常见的：

例20-2 巴托克，《弦乐、打击乐和钢片琴音乐》
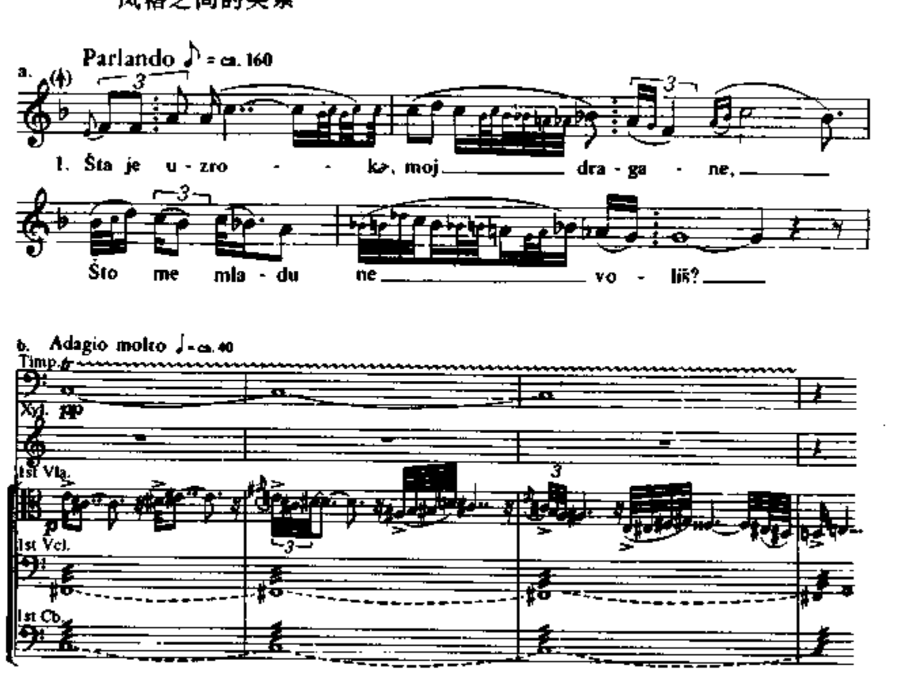




NAWM 153　贝拉·巴拉克，《弦乐、打击乐和钢片琴音乐》柔板乐章

巴托克在这里以大大小小的规模试用倒影曲式，小的倒影见于木琴独奏，以鼓的滚奏为出发点，向不同方向作相同的进行。大的倒影见诸于乐曲的正中央处，第47—50小节，它本身就是倒影卡农，换言之，第47—48小节和第49—50小节倒向演奏时一样。说它是曲式的正中央，是指乐曲素材大致对称地分布在它周围：前奏ABCDC/BA后奏。其中可辨出若干种不同风格。A段(第1—20和77—79小节)采用塞尔维亚克罗地亚民歌的parlando-rubato(宣叙性——自由速度)乐汇。(比较例20-3a中的歌曲与20-3b中柔板乐章A段的开始几小节)。B段(第20—34小节)再现时与C段结合在一起，代表另一种民间技巧，乐器相距八度演奏，衬着持续低音和拨弦乐器奏出的和弦的装饰性音响。如在保加利亚舞蹈乐队中那样；保加利亚的2+3+3的舞曲节奏这里也用上了。C段(第35—45，65—73小节)是后来人们称之为巴托克的"夜乐"的例子，所以得此称是因为同他的表现主义性的钢琴组曲《在户外》(1926)中的《夜之乐》乐章有联想。钢片琴和钢琴的华彩音型中并列了两个相互排斥的五声音阶。包含倒影写作的D段重新由持续低音和八度重叠组成(第45—64小节)。因此，巴托克在这个柔板乐章中充分吸收了即兴演奏的民间音乐风格，写成一部最富新意、最为深思熟虑的艺术音乐作品。

例 20-3　巴托克，《弦乐、打击乐和钢片琴音乐》中的民间音乐风格和艺术音乐风格之间的关系



巴托克的任何一份总谱都有光彩夺目、遐想联翩的音响；《神奇的满大人》、《舞蹈组曲》和《乐队协奏曲》的色彩绚烂的配器便是例子。在《弦乐、打击乐和钢片琴音乐》中打击性的钢琴风格变得清雅空濛，《两架钢琴与打击乐奏鸣曲》中打击乐器的炫技性处理尤为值得注意。四重奏中令人耳目一新的音响俯拾皆是，多音按弦、连续滑奏、不同类型的拨奏、用弓杆演奏等都发挥了作用。

巴托克的博大风格不仅集中体现在《小宇宙》中，也集中体现在他的四重奏中，甚至更为彻底。巴托克的四重奏是贝多芬以来对四重奏曲目的最重大补充。通贯巴托克全部创作的一根导线是熔民间音乐精髓与西方艺术音乐的最高级形式于一炉，技艺精湛，丰富多样。巴托克主要不搞革新，他像亨德尔那样兼收并蓄古今之精萃，雄辩地加以综合。

科达伊和奥尔夫　20 世纪中除了巴托克外，没有第二个作曲家把民间音乐风格和艺术音乐风格结合得如此水乳交融。科达伊的音乐属于比较

狭隘的民族主义，在结合方面便不如巴托克彻底，虽然他的歌剧《哈里·亚诺什》(1926)和他的最著名的一首为男高音独唱、合唱和乐队而写的《匈牙利赞美诗》(1923)是十分值得称颂的。他用首调唱名法、歌曲、音乐游戏和循序渐进的练习进行儿童音乐教育的方法，已在许多欧美国家中采用。

在德国，卡尔·奥尔夫(1895—1982)具备一套有魅力而貌似简单的乐汇，其气质和节奏多少得益于民歌，其音响的某些方面得益于斯特拉文斯基的《婚礼》，用在《博伊伦之歌》(1936)和为拉丁语和德语诗歌谱写、用乐队伴奏的声乐曲中。

奥尔夫的一部有特色的重要作品《儿童音乐》(1950—1954，修订本)是由浅入深的学校用曲集，和科达伊的教学法和教材一起为许多国家开明的音乐教育家所采用。其中有动作、有唱歌、有演奏适当的乐器(早期为打击乐器)，引导儿童亲自实践、自然而然地通过各种各样的音阶和节奏，对音乐有一个基础广博的理解。

俄罗斯和苏联 俄罗斯民歌、织体和节奏在一定程度上出现于斯特拉文斯基的早期作品中。各种各样的民族影响当然也反映在许多苏联音乐作品中，例如谢尔盖·普罗科菲耶夫(1891—1953)的大合唱《亚历山大·涅夫斯基》(1938，原为电影配音)和歌剧《战争与和平》(1941)，季米特里·肖斯塔科维奇(1906—1975)的歌剧《麦克白夫人》(1934)中引用的民歌。

普罗科菲耶夫 普罗科菲耶夫和肖斯塔科维奇二人都不是狭隘的民族乐派。普罗科菲耶夫在1918—1934年间侨居国外，这一时期的创作只是偶尔染有民族音乐的影响。管弦乐《西古提组曲》(1916)代表他早期的民族主义阶段。《古典交响曲》(1918)已流露出他能创造性地把传统素材和曲式布局糅合为新鲜的理路，基本上属于有调性的旋律，跳越大并且线条长，三和弦的和声充满了奇异的转位和间距以及冲突的对置。第三钢琴协奏曲(1921)是早期创作中的名篇。交响组曲《基日中尉》(1934，由电影配乐改编而成)、朗诵与乐队的“交响童话”《彼得与狼》(1936)和芭蕾舞剧《罗密欧与朱丽叶》(1938)驰誉世界。

旅居欧美多年，作为独奏钢琴家巡回演出，并应邀作曲，包括为芝加哥写的歌剧《三桔之恋》(1921)和在巴黎为季亚格列夫写的多部芭蕾舞剧。

回国定居后风格不再有大变化。尽管他的音乐不难理解，他还是认真考虑苏联评论家和党魁们加在他和肖斯塔科维奇等人头上的“形式主义”罪名，自称真心实意地努力追求一种明朗而动人的语言（见花边插段）。

普罗科菲耶夫论旋律的重要性

我从不怀疑旋律的重要性。我爱旋律，认为它是音乐的最大要素。我多年来在自己的作品中努力提高旋律的质量。找到一条能让外行一听就懂同时又是新创作的旋律，是作曲家最艰巨的任务。危险太多，可能流于琐碎或庸俗，可能是老调重弹。在这一点上，创作复杂的旋律反倒容易得多。也可能反复推敲修改许久，适得其反地变得雕琢复杂，失去简朴。我在创作过程中也有此类失足。

普罗科菲耶夫致苏联作曲家协会书记赫连尼科夫的信，1948；威廉·奥斯丁英译，《20世纪的音乐》（纽约，诺顿，1966）

普罗科菲耶夫的第五交响曲（1944）和第七交响曲（1951—1952）证明他寻求明朗的旋律获得成功，它们的确是抒情主义的胜利，既不甜腻，又不俗气。虽然他喜欢通过重复制造激情，再用管弦乐手法加强，但是作为正主题陪衬的丰富的从属乐思不断出新，听众乐于反复玩味，领略精微贴切的种种细节。尽管他承认自己曾受西方的形式主义腐蚀，他却始终不减结构的明晰和洗练。
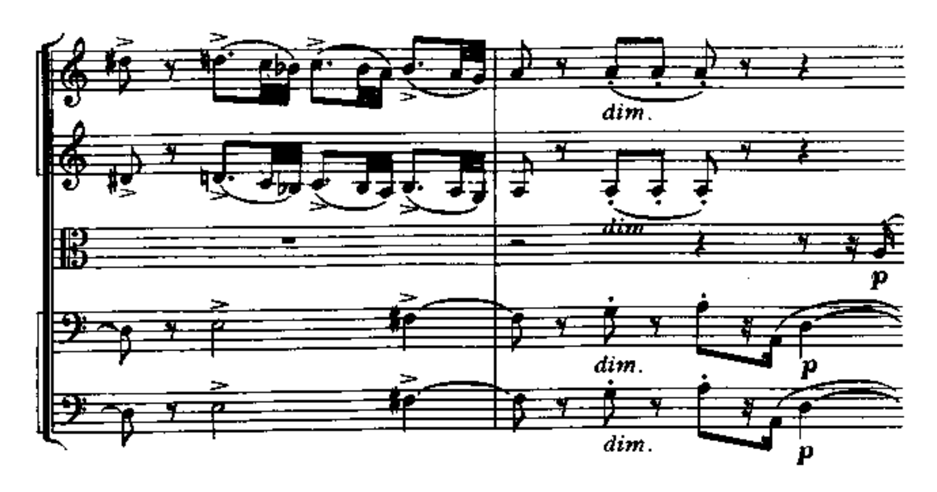
普罗科菲耶夫的其他作品有室内乐、钢琴奏鸣曲及其他钢琴曲、歌剧、芭蕾舞剧、协奏曲和交响曲，尤以第二小提琴协奏曲（1935）最为出色。

肖斯塔科维奇　肖斯塔科维奇19岁时以第一交响曲（1926）在国际乐

坛一鸣惊人，此后的14部交响曲中每一首都是人们翘首以待、得到良好反应的(1935—1936年写作的第四交响曲直到1961年才演出)，但是只有第五(1937)和第十(1953)两首成为标准曲目中的重要作品。肖斯塔科维奇在苏维埃制度下受教育，毕生在苏维埃制度下从艺，所受待遇不薄，虽不能免受官方的批评。他的歌剧《姆青斯克的麦克白夫人》1934年在列宁格勒，以后在纽约、克利夫兰、伦敦、布拉格、苏黎世等地获得一定的成功，但遭1936年《真理报》谴责后不再演出。作曲家后来修订而改称《卡佳·伊斯玛依洛娃》。肖斯塔科维奇的音乐吸收融化民族遗产(主要来自柴科夫斯基)于欧洲主流传统之中，特别受马勒和欣德米特的影响。

第五交响曲乐观、浅显易懂、末乐章兴高采烈，有些人因之而认为是对共产党所要求的"社会主义现实主义"的屈从，其实不论按什么标准，它都不愧为一部交响乐杰作，恪守这一体裁的传统结构，气势宏伟壮丽，为本世纪所罕见。它以弦乐器上的2小节卡农庄严地开始，主题含法国序曲的节奏，但大跳越和半音化使它脱出优雅的宫廷气氛(见例20-4)。接着，在低音弦乐器继续演奏附点节奏时，小提琴演奏一个高翔的旋律，同普罗科菲耶夫不无相似之处，呈现在前景。第二主题通过音程和时值的扩大而与开始处有微妙的联系。还有一个正规的结束主题，当至此才第一次出现的钢琴演奏它的片断时，标志着古典展开段的开始。展开段中有一个进行曲插段，富于肖斯塔科维奇的特性。其余乐章为谐谑曲(虽未标明)，一个由减缩的乐队演奏的广板和一个充分利用大乐队的不太快的快板。

例20-4　季米特里·肖斯塔科维奇，《第五交响曲》：中板，第1—4小节



第七（又名《列宁格勒》）交响曲（1941）是标题性音乐，写英勇保卫列宁格勒、抗击希特勒的围攻。各乐章原有标题：《战争》、《召唤》、《广阔的土地》和《胜利》。作曲家给第十交响曲第三乐章用音乐签上自己的名字，采用一个主题 D-E^b-C-B，德语为 D-Es-C-H，即 D-S-C-H，取自他的名字 Dmitri SCHostakovich。 这一警句题还用在第五和第八弦乐四重奏，以及小提琴协奏曲和大提琴协奏曲中。第十交响曲引起苏联作曲家协会 3 天的公开争论，有人说它不是“现实主义”，过于悲观，根本不反映苏联的生活；有人则赞颂它伸张创作自由。

英国：沃恩·威廉斯 20 世纪前半叶最重要的英国作曲家是拉尔夫·沃恩·威廉斯。他的作品有 9 部交响曲及其他管弦乐曲、歌曲、歌剧和大量合唱曲。沃恩·威廉斯的作品大小形式纷繁不一，但灵感总是汲自本国的和世界性的源泉——一方面是英国民歌、赞美诗咏唱、文学，另一方面是巴赫、亨德尔、德彪西和拉威尔的欧洲传统。1904—1906 年，担任新编英国赞美诗集的音乐编辑。关于这段经历，他多年后在《音乐自传》中写道：“同世界上最美好的（当然也有一些是最坏的）曲调朝夕相处两年，比任何数量的奏鸣曲、赋格曲给我的音乐教育更好。”他非常谦虚，只字不提自己为这一曲集创作的六首新曲调，其中有一首《无题》很出名，是为《诸圣占礼》赞美诗写的（例 20-5 a）

1909—1953 年，他指挥业余歌唱家和演奏家演出，为之创作合唱曲多首，包括《祈福》（1930）。供业余爱好者用的例子还有为弦乐四重奏或“任

何乐器组合”在一起演奏的《家庭音乐》(1941)，三重弦乐队的大协奏曲(1950，其中第三段可以让“喜欢只用空弦演奏的人”参加)以及许多用民歌谱写而成的合唱，包括为1950年的一次合唱音乐节写的《四季民歌》套曲。
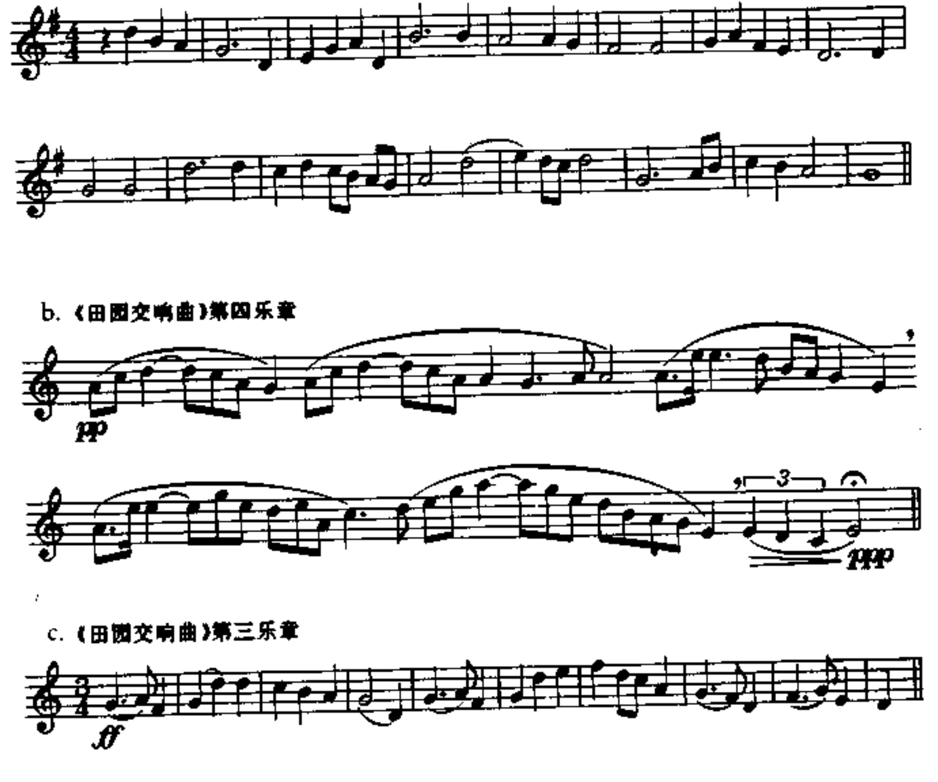
沃恩·威廉斯的第一部交响曲《大海交响曲》(1910)是根据沃尔特·惠特曼的诗而写的乐队与人声曲，不如另一部早期作品《塔利斯主题幻想曲》(1909)重要。《塔利斯主题幻想曲》用双重弦乐队和一组弦乐四重奏，从中可以听到交替圣歌的音响和在调式框架内由枯涩的三和弦平行进行组成的丰满织体；这也是他的许多晚期作品的特点。

《伦敦交响曲》(1914，1920年修订)令人回味伦敦的声音和气氛，有正规的四乐章，第三乐章叫《谐谑曲(夜曲)》，全曲在一段基于第一乐章缓慢引子主题的后奏中消逝。

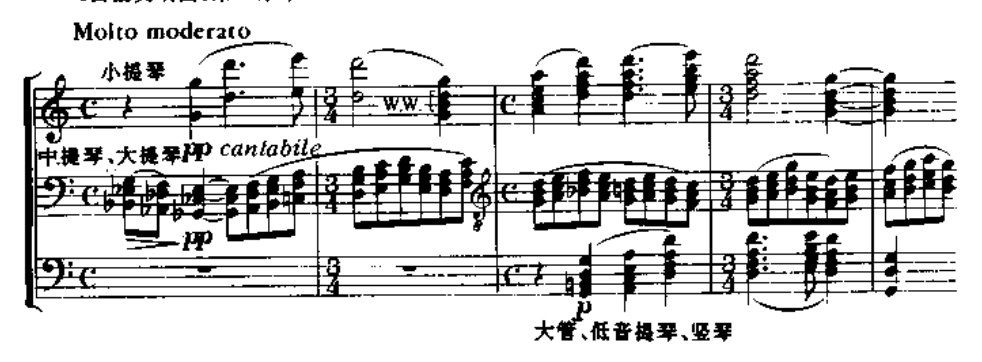
《田园交响曲》(1922)的末乐章开始和结束处都听到女高音独唱无词的花唱melisma，用不分小节的自由节奏(例20-5b)，是一种中间脱节的

例 20-5　拉尔夫·沃恩·威廉斯的主题的例子

a. 赞美诗曲调(无名)



d.《田园交响曲》第一乐章



音阶式旋律的代表。这类旋律在沃恩·威廉斯的音乐中屡见不鲜。第三乐章三声中部中的小号曲调也同样富代表性，并且很像民歌(例 20-5 c)。这首交响曲运用和弦流的织体，效果特佳(例 20-5 d)。

《F 小调交响曲》(1934)及其后的两部交响曲——D 大调(1943)和 E 小调(1947)——被认为反映了作曲家对世界大事的关心，虽然作曲家本人从未提供对它们作标题性诠释的根据。倒是《南极交响曲》(1952)的每一个乐章都冠有数语，点明基本内容。《南极交响曲》歌颂斯考特船长和船员们的英雄主义精神，推而广之，歌颂人类同大自然的威力搏斗。

其他英国作曲家 和沃恩·威廉斯同时的英国主要作曲家有古斯塔夫·霍尔斯特(1874—1934)，他是沃恩·威廉斯的挚友。霍尔斯特的音乐不仅受英国民歌的影响，还受印度神秘主义的影响，表现在他选用的歌词(《梨俱吠陀合唱赞美诗》，1912)上，偶尔出现和声奇怪地停滞的段落(双合唱队与乐队的《耶稣赞美诗》，1917)和异国情调的和声和色彩的细节，例如在管弦乐组曲《行星》(1916)的末乐章《海王星》中。《行星》是霍尔斯特最著名的一部作品。霍尔斯特和沃恩·威廉斯同样好作切合实际而直率的音乐表现，对歌词的感受细腻敏锐而富想象力。他为惠特曼的诗《死亡颂》谱写的音乐(1919)是一个卓绝的例子；为惠特曼的另一首诗谱写的男声、铜管乐器和鼓的《两个老兵的丧歌》(1914)也是十分出色的，不过篇幅较小。

这一时期还有一位英国作曲家威廉·沃尔顿(1902—1983)，作有交响乐、室内乐、一首精美的中提琴协奏曲、根据伊迪丝·西特韦尔的几首试验性诗作写的《门面》(1921—1922，1942年修订，是用朗诵和室内乐重奏

的娱乐性作品)、以及一部大型清唱剧《伯沙撒王宴群臣》(1931)和歌剧《特罗伊洛斯和克瑞西达》(1954)。

本杰明·布里顿(1913—1976)是20世纪中期最多产也是最有名的英国作曲家。他的合唱作品(《一个男孩诞生了》,1935;《圣诞颂歌仪式》,1942;《春天交响曲》,1947)、歌曲和歌剧尤为杰出,歌剧以《彼得·格赖姆斯》(1945)和《旋螺丝》(1954)最为重要。

NAWM 162 本杰明·布里赖,《彼得·格赖姆斯》Op.33;第三幕《让你的所有怜悯见鬼去吧》

《彼得·格赖姆斯》的最后几页有力地证明布里顿擅用极为简练的手法,配以管弦乐的盛装,产生了精彩的戏剧效果。这里的三度琶音用遍了C大调音阶的所有音符,为A大调的独唱和合唱线条提供萦绕不去的背景;是运用双调性最为成功的一例。这段音乐回忆第一幕前的间奏和第一幕的开始。

布里顿的《战争安魂曲》(1962)自从在科文特里大教堂首演后立即受到全世界的称赞。这是一部用独唱、合唱、男童合唱和乐队的令人难忘的巨著。歌词采用追思弥撒的拉丁语经文,与1918年在法国战场捐躯的英国青年士兵威弗里德·欧文的遗诗相穿插。音乐别具一格地结合许多现代特点。根据贝托尔特·布莱希特的诗而写的童声合唱《儿童十字军》(1969)在风格上似乎比较大胆。

美国 民族主义在20世纪美国乐坛的地位并不重要。20年代中有乔治·格什温(1898—1937)企图弥合通俗音乐和音乐厅听众之间的鸿沟,他的《蓝色狂想曲》(1924)企图将爵士乐和李斯特式的浪漫主义语言结合起来。但是,他的天赋倒是更加自然地流露在音乐喜剧(如《我歌唱你》,1931)中,特别在民间歌剧《波吉与贝丝》(1935)中。

阿伦·科普兰 美国民族乐汇融入一位既有高度禀赋又受过全面专业训练的作曲家的音乐中的范例见于阿伦·科普兰(1900—1990)的创作。科
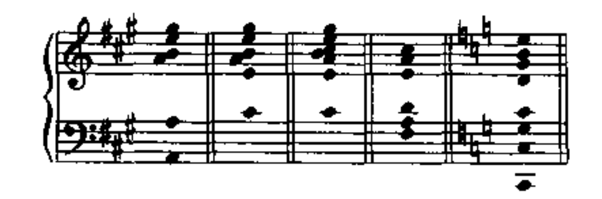
普兰是这一代人中第一个赴巴黎拜娜迪亚·布朗热为师的美国作曲家。早期作品中有几部，如《戏剧音乐》(1925)和钢琴协奏曲(1927)具有明显的爵士乐乐汇和不协和音。其后的作品风格比较含蓄、和声复杂，以1930年的钢琴变奏曲为代表。他感觉到有必要吸引更多的听众，便转向简朴、自然音和声和民间素材，如色彩鲜艳的管弦乐组曲《墨西哥沙龙》(1936)中的墨西哥民歌，芭蕾舞剧《小伙子比利》(1938)和《牧区竞技》(1942)中的牛仔歌。学校歌剧《第二号飓风》(1937)和一些电影音乐(包括《我们的城市》，1940)是这一时期的"实用"音乐的范例；这一倾向在《阿帕拉契亚之春》(1944)中发展到顶点。《阿帕拉契亚之春》原为芭蕾舞剧，用13件乐器的乐队演奏，但改编成交响乐队演奏的组曲更为著名。

NAWM 150　阿伦·科普兰，《阿帕拉契亚之春》选段《淳朴是天赐》变奏曲

科普兰在这部芭蕾舞音乐中根据一首真实的民间曲调(震颤派赞美诗《淳朴是天赐》，歌见NAWM 150 a)而作变奏曲，把曲调微妙地变形，把它的精神融于一部按正宗美国方式真挚朴实地表现田园风貌的作品中。

曲调陈述时和第一次变奏时的稀朗的伴奏，开阔的间距，空八度和空五度，精打细算的器乐色彩，是这位作曲家的特点。科普兰有时运用自然音阶的任何音或全部音，加以垂直结合。这一曲调从数字64到结束处的和声配置明示了这一技巧，有时称为"泛自然音体系"。这一手法产生的典型音响是《阿帕拉契亚之春》的开始第一个和弦；这个和弦加上它的派生和扩大，被用作统一全曲的手段，不时回复，通贯全曲。(见例20-6)

例20-6　阿伦·科普兰，《阿帕拉契亚之春》中的和弦形式



随着第三交响曲(1946)，出现大规模的新型综合。这首交响曲没有明显的标题性(虽然有些曲调令人联想起民歌)。钢琴奏鸣曲(1941)中有更加精细雕镂的室内乐乐汇，由钢琴变奏曲的风格进一步演变而来。在歌曲《埃米莉·迪金森诗 12 首》(1950)中，更显著地在钢琴四重奏(1950)、钢琴幻想曲(1957)和管弦乐《内景》(1967)中，科普兰采用了一些十二音技巧的特点。尽管作品风格范围之广反映出种种不同的影响，但他仍然保持独特的艺术个性。他的音乐保持调性的感觉，虽然不一定采用传统的手法；他的节奏活泼而有弹性。他善于利用器乐的色彩和间距从简单的和弦中取得新的音响。他的创作和辅导影响了许多年轻一代的美国作曲家。

其他美国作曲家　罗伊·哈里斯(1898—1979)是比较自觉的民族主义者，他的最佳篇章(如在《第三交响曲》中，1939)使人联想到惠特曼的粗犷质朴。有些作品中有真正的民间主题，例如合唱的《民歌交响曲》(1941)。威廉·格兰特·斯蒂尔(1895—1978)的《美国黑人交响曲》(1931)也同样采用具体美国乐汇(勃鲁斯乐汇)。弗洛伦斯·普赖斯(1888—1953)在几部大型作品(其中杰出的有单乐章钢琴协奏曲，1934，和第一交响曲，1931)中，采用了南北战争前期的朱巴民间舞曲以及反映其黑人音乐传统的旋律与和声因素，特别是许多灵歌中的五声音阶。维吉尔·汤姆森(1896—　　)根据格特鲁德·斯泰因的台本写的《三幕剧四圣者》(1934)和许多交响曲、合唱曲为美国音乐中的一段新原始主义插曲。

美国音乐中的真正的民族主义因素，由于和同时代的欧洲音乐所共有的世界主义风格特点融合在一起，不容易分析或界定。一个明显的外在迹象当然是选用美国题材创作歌剧、康塔塔或交响诗，如在威廉·舒曼(1910—　　)的一些作品中。但是在大多数乐曲中，民族因素比较难以捉摸；也许在某种坦率而乐观的气质中，在对流畅而自由不羁的色彩和旋律的感觉，如尤利西斯·凯(1917—　　)的《乐队小夜曲》(1954)和《安布里亚景色》(1964)中，略可察觉一二。有些著名美国作曲家习惯用一种怎么也按不上民族化这一限定词的语言写作。霍华德·汉森(1896—1981)公然自称为新浪漫主义者，写作风格受西贝柳斯的影响。沃尔特·辟斯顿(1894—1976)的室内乐和交响曲用一种坚实而复杂的新古典主义乐汇写成。

罗杰·赛兴斯(1896—1985)的音乐比较紧张、不协和、半音化，受乃师欧内斯特·布洛赫的影响，也略有阿诺德·勋伯格的影响，但具有坚定的个性(如第三交响曲，1957；歌剧《蒙特苏玛》，1962；康塔塔《庭院里丁香花开时》，1971)。

具有同样个性的、在节奏和曲式处理上有重大创新的风格，在埃略特·卡特(1908—　　)的作品中赫然可见。卡特试验他所谓的“节拍转调”，从一种速度和节拍通过一个中间阶段转入另一种速度和节拍，这个中间阶段兼有前后节奏组织的某些方面，颇像15世纪音乐中的符值比例法的变化。他还搞出了一套同时叙述几个主题的技巧，每个主题都有鲜明个性，特别在节奏组织上，这种技巧有一半得自艾夫斯将熟悉的赞美诗和通俗音乐片断拼贴的启示。第一弦乐四重奏(1950—1951)是这方面的范例，也是用一开始便陈述的四音音集E-F-升G-升A(及其移调)统一全曲的范例。这种组合叫作“全部音程四音音列”，因为通过变换排列，各种音程全都可以从中得到。钢琴和羽管键琴的双重协奏曲(1961)是这位高度理性化的作曲家的比较平易近人的作品。

拉丁美洲音乐中民族乐派的主要代表有巴西的埃托·维拉-洛勃斯(1887—1959)、墨西哥的西尔维斯特雷·雷维尔斯塔斯(1898—1940)和卡尔洛斯·查维斯(1899—1978)。维拉-洛勃斯的名作中有许多是为不同的声乐和器乐组合(统称“乔罗”)而写的，采用巴西的节奏和音响。查维斯的《印第安交响曲》(1936)和钢琴协奏曲(1940)尤为著名。更晚近的拉丁美洲作曲家中比较重要的有阿根廷的阿尔维托·希纳斯特拉(1961—1983)，他的歌剧《波马索》在1967年初演，留下十分深刻的印象。

新古典主义和有关的运动

20世纪初期开始进行的种种试验的后果，到两次大战之间的年代里继续能够感受到。许多作曲家(包括上文提到的)大多数以不同方式、不同程度地吸收新发现，同时不失去与传统的一脉相承的联系。他们一方面采纳新鲜的不熟悉的因素，一方面保持以前的可以辨认的熟悉的特点，如调中心(但以新的方式表明或暗示)、旋律轮廓、乐思有目标的走向等等。阿蒂尔·奥涅格和达里乌斯·米约是这一时期的两位法国作曲家。

大　事　年　表	
1939　第二次世界大战(到1945年)。 1944　科普兰,《阿帕拉契亚之春》。 1945　本杰明·布里顿,《彼得·格赖姆斯》。 1949　亚瑟·米勒(1916—　),《推销员之死》。 1951　约翰·凯奇,《易乐》。 吉安·卡尔洛·梅诺蒂(1911—　),电视歌剧《阿马尔与夜来客》。 1955　布莱兹,《无主的锤子》。 1956　卡尔海因茨·施托克豪森,《少年之歌》。 1957　伦纳德·伯恩斯坦,《城西的故事》。 1959　冈瑟·舒勒,《保尔·克利主题练习曲七首》。 1961　欧尔·布朗,《可用形式Ⅰ》。 1962　第二届梵蒂冈公会议。 1963　肯尼迪总统遇刺身亡。	1967　披头士(又译"甲壳虫小组"),《胡椒中士》。 1969　人类第一次登上月球。 伍德斯托克摇滚乐音乐节。 1970　乔治·克拉姆《古老的儿童歌声》。 查尔斯·赖克(1928—　),《美国的绿化》。 1973　美国干预越南结束。 1974　尼克松总统辞职。 1976　菲立普·格拉斯,《爱因斯坦在海滩上》。 1978　彭德雷茨基,《失乐园》。 1979　贝尔格的《璐璐》续成并首演。 1980　斯坦利·萨利编订的《新格罗夫音乐辞典》出版。 1981　戴维德·德尔·特雷迪契的《欢乐的歌声》,为旧金山的路易丝·戴维斯交响音乐厅落成揭幕而作。

奥涅格(1892—1955)　奥涅格的父母是瑞士人，但他生于法国，1913年以后住在巴黎。音乐以充满活力的动作和生动的姿态见长，表现为气息短促的旋律、强有力的固定音型式节奏、大胆的色彩和不协和和声。风格同弗洛朗·施密特(见前一章)最为接近。奥涅格的交响乐章《太平洋231号》在1923年被誉为现代派标题音乐的惊人之作。这部作品的目的不在模仿火车声音,而是将一辆加速飞驰的火车头给人的视觉和物理印象翻译成音乐。奥涅格主要的管弦乐作品有5首交响曲(1931—1951)。

奥涅格是在清唱剧《大卫王》以音乐会形式(1923)演出后驰誉世界的。《大卫王》的戏剧首演比音乐会形式早2年。这部作品标志1925—1950这25年间一种重要的新体裁的兴起，这种体裁便是清唱剧与歌剧的混合体。《大卫王》之受公众欢迎一半可能是因为合唱不难(主要是为业余爱好者写的)，节奏型和曲式从俗，大胆的和声不多，而且同熟见的谐和的自然音体

系写作混在一起，剧情连贯——用音乐会形式演出时，场景与场景用朗诵串联起来，音乐描绘栩栩如生，旋律亲切真挚。

《火刑堆上的圣女贞德》(1938)规模宏大，用了5个朗诵声部、5个独唱、既歌唱又朗诵的合唱队、童声合唱和大乐队。台本是保尔·克劳德尔撰写的一部精美的宗教戏剧；音乐中有格里高利圣咏、有舞曲的曲调、有现代和中世纪的民歌，同奥涅格的不协和、高色调的乐汇混在一起；使这部作品免于松散的更多是戏剧的力量而不是音乐的结构。
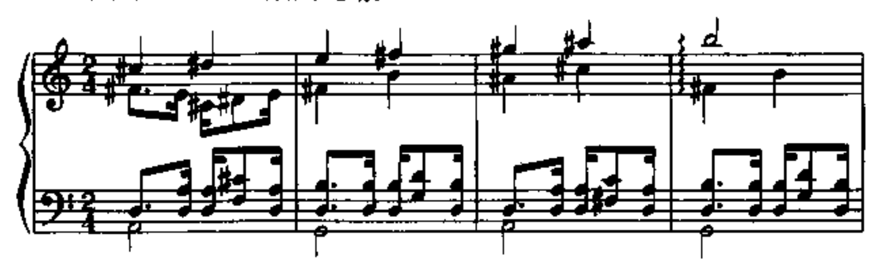
达里乌斯·米约(1894—1974) 米约是艾克斯昂普罗旺斯人。他为家乡这一地区树立了一座优美的纪念碑，那就是管弦乐《普罗旺斯组曲》(1937)，采用了18世纪初的作曲家安德雷·冈普拉的旋律。米约还创作了大量乐曲，作曲之神速为20世纪所罕见。作品有钢琴曲、室内乐(其中18首弦乐四重奏特别值得一提)、组曲、奏鸣曲、交响曲、电影音乐、芭蕾舞剧、歌曲、康塔塔和歌剧。轻佻、打趣、讽刺(如芭蕾舞剧《屋顶上的牛》，1919，或《蓝色列车》，1924)，同博大的真挚(如歌剧-清唱剧《克里斯多弗·哥伦布》，1928，保尔·克劳德尔作词)或犹太教《神圣的礼拜》(1947)那样的宗教热忱形成对比。米约属于古典气质的艺术家，不爱发表理论，不爱创立体系，但是非常敏感地接受各种启发，并十分自然地将它们化为音乐表情：如管弦乐舞曲《巴西回忆》(1920—1921，后改编为钢琴曲)中的巴西民间旋律和节奏，芭蕾舞剧《世界之创造》(1924)中的萨克斯管、拉格泰姆切分音和勃鲁斯三度。他的音乐以抒情为主，既巧夺天工又坦率朴素，曲式清晰而有条理；向听众作客观陈述，而不倾吐衷肠。

米约的音乐中反复出现多调性的技巧手法，许多同时代作曲家也常用这一技巧(例如荷兰的威廉·派佩尔，1894—1927)。多调性是同时并用两个或两个以上调性写作音乐，如在例20-7 a中，两个旋律线与和声层各用各的调同时响出。
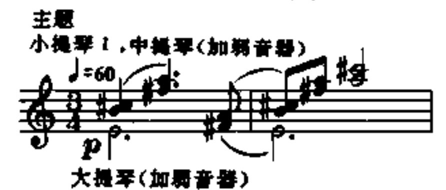
为了说明米约风格的这一方面，不妨取他的第十二四重奏(1945)慢乐章中的两段(例20-7 b)为例。这个乐章的开始动机在A大调属持续音的背景上利用二度和三度音响，形成了尾声的主题；先是2小节多调性(A-G-D-降E)，接下去是带利第亚升四度的A调的自然音经过句，以及一个含有小三度和大三度瞬间冲突的最后终止。

例 20-7　达里乌斯·米约作品中的多调性
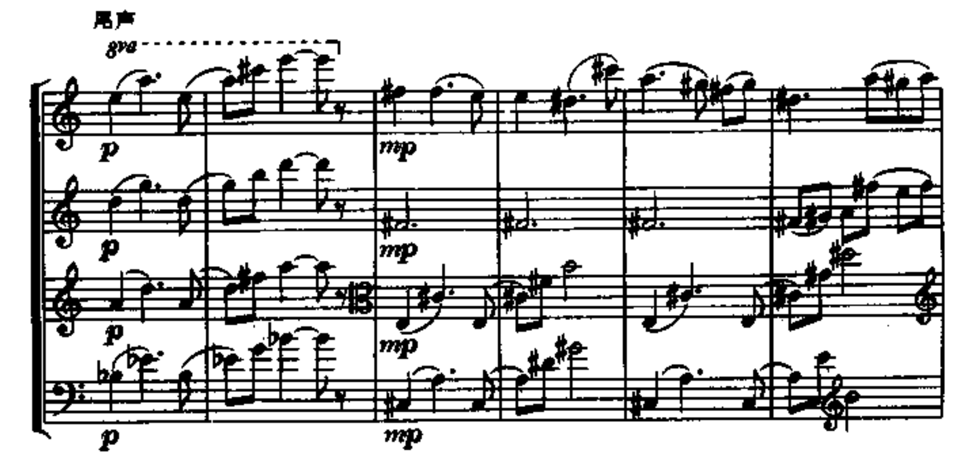
a.《巴西回忆》I :No. 4《科帕卡巴纳》
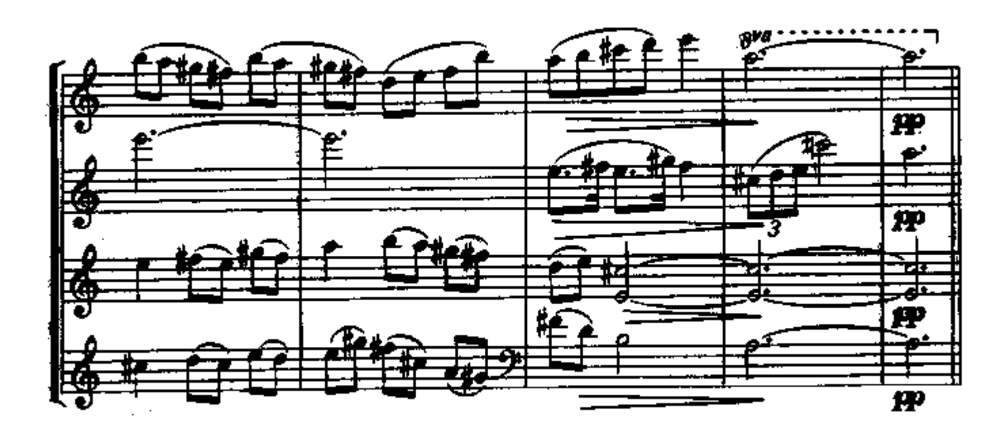


b. 第十二弦乐四重奏，第二乐章



尾声





米约的风格的全貌充分体现在歌剧中。除了为克劳德尔翻译的三部埃斯库勒斯的戏剧配写音乐(1913—1924)外，还有《奥尔菲斯的不幸》(1924)、《可怜的水手》(1926，根据让·科克托的台本)、3部“一分钟歌剧”(1927，都是古典神话模拟剧，各长10分钟左右)、形式上比较遵守传统的《马克西米利安》(1930)、《米狄亚》(1938)和《玻利瓦尔》(1943)，以及圣经歌剧《大卫王》，《大卫王》为庆祝大卫王国建都耶路撒冷3000周年而作，1954年在耶路撒冷以音乐会形式首次演出。米约的歌剧全部组织成咏叹调和合唱场景的复合体，以歌唱声部而不以乐队为兴趣的中心。

弗朗西斯·普朗克(1899—1963) 普朗克的作品大都是小型曲式的，既有巴黎尚松通俗歌曲的优美和风趣，又有天才的讽刺模仿；既有自然流畅的旋律，又有妩媚的和声。他的喜歌剧《泰勒西阿斯的乳房》(1940)就是一个精彩的例子。但他的作品并不都是轻佻的，为羽管键琴或钢琴与小乐队写的《田园协奏曲》(1928)是新古典主义的，有拉莫和多梅尼科·斯卡拉蒂的风味。作品还有一首无伴奏合唱的G大调弥撒曲(1937)、若干经文歌和其他合唱曲。他作为歌曲作家的声誉很高。三幕正歌剧《卡尔默罗会修女的对话》(1956)的台本为乔治·贝尔纳诺斯所作，精美异常，音乐效果也极佳。

保尔·欣德米特(1895—1963) 不仅是一位重要的作曲家，也是一位重要的教师和理论家。他的《作曲技法》一书② 介绍作曲的总体系统和分析方法。他的教学工作——在柏林音乐学校(1927—1937)、耶鲁大学(1940—1953)和苏黎世大学(1953年以后)——影响整整一代音乐家和作曲家。

欣德米特认为自己首先是一个从事演奏实践的音乐家。他不仅是一位经验丰富的小提琴和中提琴独奏家，兼拉乐队和重奏，还会演奏其他许多乐器。他比勋伯格、巴托克和斯特拉文斯基年轻，因此没有多大的浪漫主义或印象主义的早年经历，而是从第一部作品起便一头栽进20年代德国新音乐的令人无所适从的迷惘世界。值得一提的是，鉴于人们对调性的概念发生了变化，事隔25年之后，他重新修订20年代创作的三部重要的大型作品：根据R.M.里尔克的诗写的女高音和钢琴的声乐套曲《玛利亚的一生》(1923)、悲剧性的表现主义歌剧《卡迪拉克》(1926)和喜歌剧《当日新



马蒂斯·格吕内瓦尔德作埃森海姆祭坛画中的《天使音乐会》。这幅画启示了欣德米特作交响曲《画家马蒂斯》的第一乐章和根据画家生平写的歌剧的第六场(NAWM 161)(科尔玛，下林登博物馆藏)
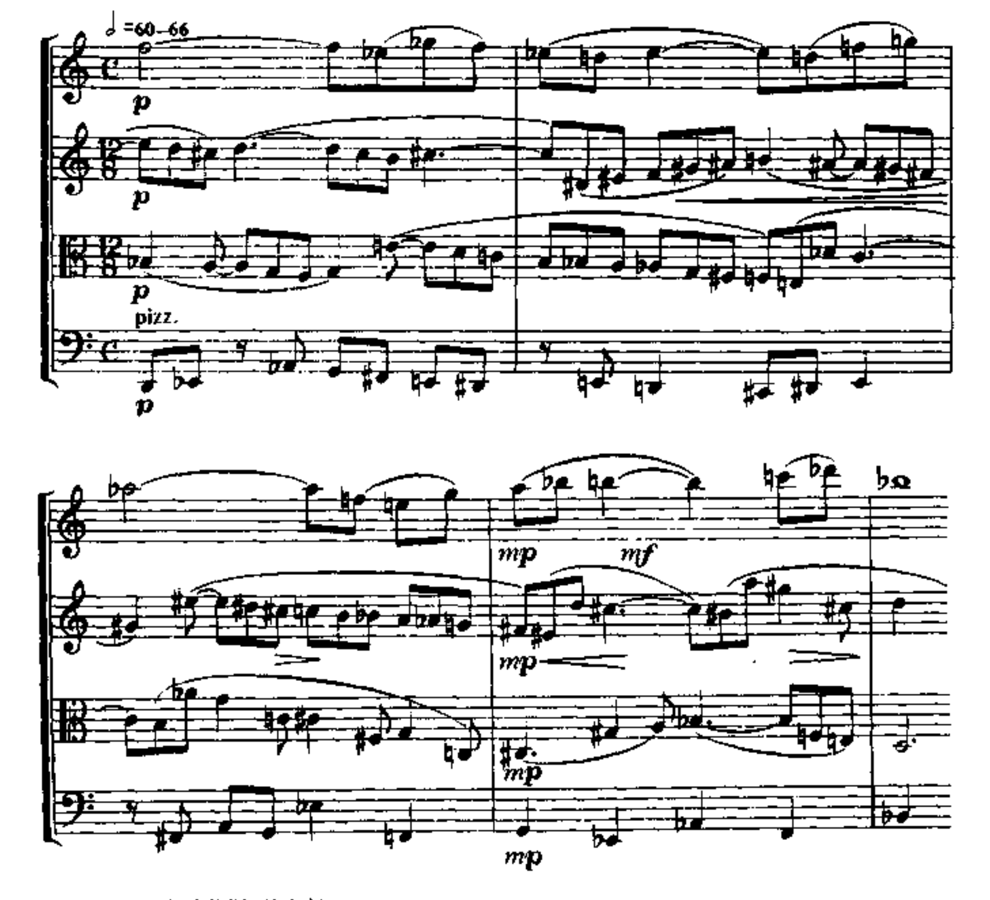
闻》(1929)。这一时期的作品还有 4 首弦乐四重奏和大量室内乐。

20 世纪 30 年代的作品中出现了不协和程度较弱的线性对位、较有系统的调性组织和几乎接近浪漫派热情的新的特点(比较例 20-8 a和b)。这 10 年内的创作有歌剧《画家马蒂斯》(1934—1935)，1938 年在苏黎世首演。交响曲《画家马蒂斯》(1934)可以说是欣德米特最著名的一首作品，是在写歌剧的台本同时创作的。这一时期还留下三首钢琴奏鸣曲(1936)、一首四手联弹钢琴奏鸣曲(1938)、芭蕾舞剧《天神赐梦》(1938，根据阿西西的圣方济的事迹)和《四种气质》(1940)、以及$E^{\flat}$大调交响曲(1940)。
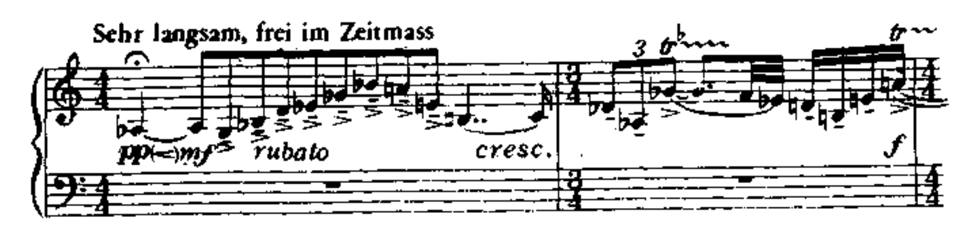
《画家马蒂斯》的台本由欣德米特亲自撰写，内容根据绘制名画埃森海姆祭坛画的画家马蒂斯·格吕内瓦尔德的生平。(此画现藏法国阿尔萨斯科尔玛的下林登博物馆)。作于30年代的德国，正当欣德米特遭受纳粹政府攻击之际的这部歌剧可以说是一篇充满哲理性的宣言，声明生逢乱世的艺术家的作用。马蒂斯走出画室，参加1525年的农民战争，和农民一起反抗贵族。
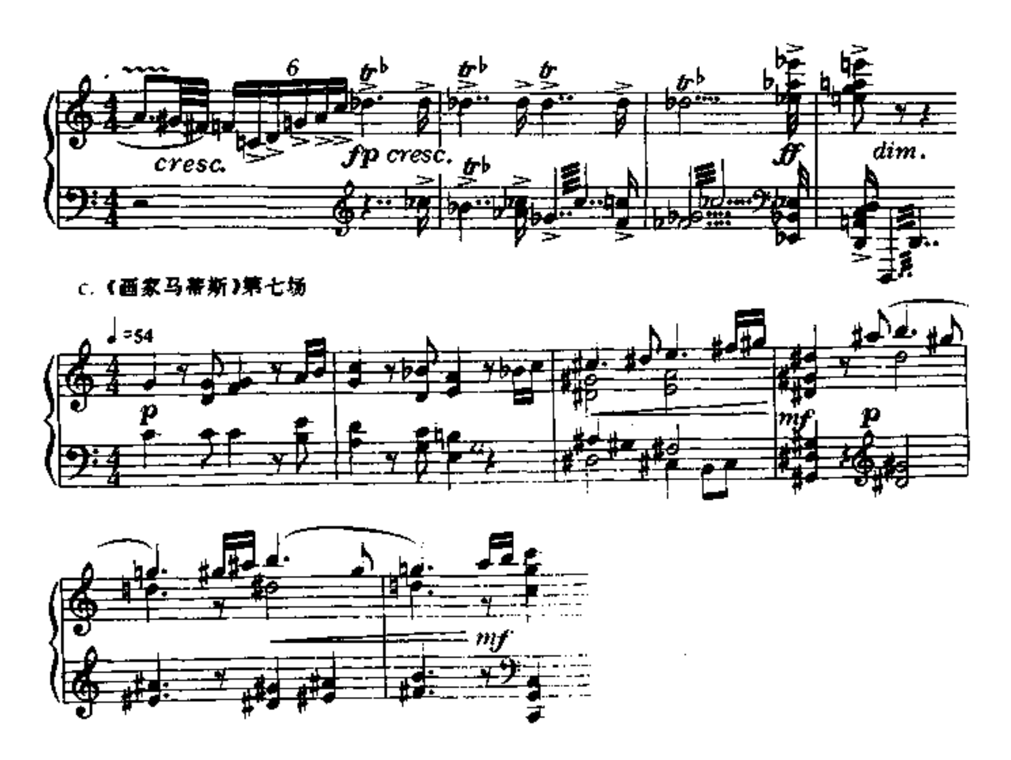
例 20-8　欣德米特的和声的例子

a. 第四四重奏，慢乐章



b.《画家马蒂斯》第六场





c.《画家马蒂斯》第七场

NAWM 161　保尔·欣德米特，《画家马蒂斯》第六场

这一场显示欣德米特的巨大才能，揭示画家在创作这组多联画时饱满的感情，以及他为受压迫德国人民的权利真诚地献身。原来作为交响曲第三乐章创作的这一场的前奏在幕启前演奏，后来又听到一次，那是在马蒂斯因起义失败而失望、幻觉迭起之际，很像《圣安东尼的诱惑》画上所写的幻觉。到第4小节第一拍时，半音音阶的12个音已出现至少各一次，好像接下去应是一部十二音体系的乐曲，但它不是十二音的，虽然描写忧心忡忡、备受折磨的旋律线是德国表现主义的优秀典范。(例20-8 b)在这里，以及总谱的其他地方，欣德米特采用一种自己设计并称之为“和声起伏”的和声方法。开始时用相当协和的和弦，进行到含有更强紧张度而不协和的组合，然后或突然解决，或逐渐缓和紧张度直至重新回到协和。这种做法的另一优秀范例是第七场的开始(例20-8 c)，表现马蒂斯在画基督墓葬情景。这一技法也用在描写马蒂斯把看到的天使音乐会的异象讲给被害农民军将领之女雷金娜听的一段音乐中，他正护送她前往奥登瓦尔德森林安全地区

(NAWM 161，字母B)。这里，欣德米特又用音乐描绘祭坛画中的一幅《天使音乐会》(根据交响曲第一乐章的音乐)。雷金娜正要入睡，二人同唱众赞歌《三天使唱歌》(数字 19)为原已十分强烈的历史时代感增添宗教改革初期的热忱(歌剧结束时，马蒂斯得布兰登堡的阿布雷希特红衣主教许可，回去安心作画。主教出现在他的幻觉中，像圣保罗感化安东尼一样，告诉他高尚的艺术追求本身便是一个崇高目标)。

欣德米特有不少音乐是专为教学用的。《钢琴音乐：练习曲小品 3 首》(1925)令人联想起巴赫的《钢琴曲集》。他的钢琴曲《调性游戏》(1942)也颇像巴赫的《平均律钢琴曲集》。《调性游戏》有一个副标题《对位、调性组织和钢琴弹奏练习》，包含 12 首赋格曲(每调一首)，另有转调的间奏、一段前奏(C-F#)和后奏(F#-C)。

1940 年以后的作品有第五和第六四重奏(1943，1945)，根据韦伯主题的《交响变形》(1943)，根据惠特曼的诗写的一首"安魂曲"(《庭园里丁香花开时》)及其他合唱曲，《玛利亚的一生》修订稿(1948)，以及歌剧《世界的和谐》。《世界的和谐》早在 30 年代已经动笔，但是欣德米特来到美国后，把它放下，因为当时没有可能上演这样的作品。1952 年用这一题材写成三乐章的管弦乐交响曲，然后继续写歌剧，终于 1957 年在慕尼黑上演。欣德米特的最后几部作品有单簧管、大管、圆号、小提琴、两把中提琴、大提琴和低音提琴的八重奏；几首精美的牧歌；一部朴实无华的歌剧《长长的圣诞晚餐》(根据桑顿·怀尔德的著作，1961)；一首无伴奏弥撒曲，1963 年 11 月在维也纳的皮亚里斯教堂第一次演出。

欣德米特的创作多种多样，数量不下于米约。他是舒曼、布拉姆斯、雷格尔的德国世界主义作曲家在 20 世纪中期的代表。他不仅接受巴赫、亨德尔、许茨以及 16 世纪德国利德作曲家的影响，也接受德彪西的影响。

梅西昂 20 世纪中期乐坛有一位影响深远、独辟蹊径、难以归类的人物：奥立维埃·梅西昂。他于 1908 年生在阿维尼翁，在巴黎学习管风琴和作曲，1942 年任巴黎音乐院教授。他有许多杰出的门生，包括彼埃尔·布莱兹和卡尔海因茨·施托克豪森(二人都成为 50 年代、60 年代音乐新潮流的领袖)，意大利人路易吉·诺诺(生于 1942 年)，荷兰人通德莱乌(生于

1926年），以及同一代许许多多重要的作曲家。

梅西昂的学生中没有一人停留在模仿他的风格，这是对他的教学质量的最高鉴定。每个学生既不忘良师的教益，又走自己的道路。所以，梅西昂不是平常理解的学派创始人。他自己在30年代中写的作品，特别是管风琴曲，到处受人喜爱。40年代和50年代的作品便不那么广泛流传。他在1960年以后的创作中继续锤炼一种个性极强的乐汇，同20世纪后半期的主要“前进”潮流距离越来越大。

NAWM 155　奥立维埃·梅西昂，《默想圣三一之玄妙》：4，《活着》

1969年创作的管风琴曲《默想圣三一之玄妙》中有一整套相等于言辞和语法的复杂体系。其中第四首《活着》是理解梅西昂的音乐的最早入门。反复出现的主题素材一半是鸟鸣：黑啄木鸟的切分噪聒，环鸫鸟的唤声，猫头鹰的钟鸣般的声音和画眉的婉啭。此外，有一个动机代表助动词“be”（意即“存在”），用在圣父声部中开始圣三一三位之间的对话，旨在强调“存在”，即上帝的存在。这些因素混合出现在极端主观而节奏自由的段落中，结合使用几种管风琴音栓配合法。

梅西昂的音乐一开始就有一个特点，熔各种情感于一炉，有深邃的宗教色彩，有细腻的理性控制。此外，他还不断开发新的音响、新的节奏与和声，以及音乐与生活之间的新的关系样式，生活包括人在自然界的生活和精神界（超自然）的生活，梅西昂认为两种生活是互相承续或者交错在一起的。他的音乐语言可以追溯到不同的祖师，如德彪西、斯克里亚宾、瓦格纳、里姆斯基-科萨科夫、蒙泰威尔第、若斯坎和佩罗坦。他还是一个诗人（声乐曲的歌词都是他自己写的），是研究希腊诗歌的学者和颇有造诣的业余鸟类学家。

除了大量钢琴音乐和为他自己擅长的乐器——管风琴——写的音乐外，主要作品还有一首小提琴、单簧管、大提琴和钢琴的《时间终结四重奏》，1941年由作曲家和关在同一所德国军事集中营里的难友第一次演出；女声齐唱和小乐队的《神前的小仪式三段》（1944）；大乐队用的十乐章交响曲《图伦加利亚》（1948）；无伴奏混声合唱的《叠歌5首》（1949）以及管弦乐

《时间色彩》(1960)。

梅西昂的音乐主要为丰富的主调音乐织体，其中有他独特的风采，部分原因是采用了特殊的技巧：如八音音阶(全音级和半音级交替的八个音的八度音阶；与等节奏型相仿的节奏持续音；避免规则拍子；复杂的纵向音响集合体，加上基音的上方分音；拥挤而繁复的织体。③

斯 特 拉 文 斯 基

下面轮到的一位作曲家在他长长的艺术生涯中参与了20世纪前半叶的好几种重要的音乐倾向，给这些倾向以动力，给三代音乐家以巨大影响。这位作曲家便是伊戈尔·斯特拉文斯基。斯特拉文斯基在1882年生于俄国，1911年去巴黎，1914年后住在瑞士，1920年重返巴黎，1940年后住在加利福尼亚，1969年起住在纽约，直至1971年去世。斯特拉文斯基早期的主要作品有3部芭蕾舞剧，都是应俄罗斯芭蕾舞团的创办人兼团长塞尔盖·季亚格列夫(1872—1929)之约而写的。俄罗斯芭蕾舞团自1909年在巴黎举行第一个演出季后，成为吸引当年各方艺术大师的欧洲剧团。斯特拉文斯基为季亚格列夫、也是为巴黎写作了《火鸟》(1919)、《彼得鲁什卡》(1911)和《春之祭》(副标题为《异教时期的俄国风情画》，1913)。

早期作品 《火鸟》出自俄国民族主义传统，有斯特拉文斯基的老师里姆斯基-科萨科夫的东方异国情调和浓郁美感的配器。《彼得鲁什卡》的游乐场场景和人物有“真实主义”笔触，而活跃的节奏、明快粗砺的管弦乐色彩和简朴的对位织体则指向日后他进一步探索的天地。《春之祭》无疑是20世纪初最出名的一部作品，初演在巴黎引起一场历史上有名的骚动(见下页花边插段)，虽然后来和《火鸟》、《彼得鲁什卡》一起大受欢迎，远远超过斯特拉文斯基的晚期作品。

《春之祭》令听众惊为原始主义的极点，科克托称之为“史前世界的田园剧”。它的创新不仅在于节奏，更多在于前所未闻的管弦乐效果与和弦结合，在于将这一切结合起来的无情逻辑和原始威力。

1913—1923年 战争时期一切不得不从简，加上斯特拉文斯基内心追求创新的冲动，导致风格的变化，到1913—1923年间充分表现出来。这一

时期的作品有室内乐；短小的钢琴曲和歌曲；芭蕾舞剧《士兵的故事》(1918)、《婚礼》(1917—1923)和《普尔钦内拉》(1919)；管乐八重奏(1923)。这些作品最显著的特点是用小型的乐器组合代替大乐队；《士兵的故事》将独奏乐器结对地使用(小提琴和低音提琴、单簧管和大管、短号和长号)，另有一人演奏整套打击乐器；《婚礼》用四架钢琴和打击乐器；《普尔钦内拉》用小乐队，将弦乐器分成主奏组和全奏协奏组。《拉格泰姆》和《钢琴拉格乐》是作曲家对爵士乐发生兴趣的早期例子(其后还有几首，如1945年的《乌木协奏曲》)；对爵士乐的兴趣也反映在《士兵的故事》的配器和节奏中。《普尔钦内拉》是斯特拉文斯基的新古典主义的先兆。新古典主义作品中，八重奏是常被推荐加以研究的一个例子。继八重奏之后，出现《钢琴与管乐协奏曲》(1924)、钢琴奏鸣曲(1924)和钢琴的《A调小夜曲》。

斯特拉文斯基回忆1913年5月29日《春之祭》的首演

《春之祭》的首场演出上发生一场风波，想必尽人皆知。说来也怪，我自己对这场风波的爆发毫无心理准备。此前，音乐家来乐队排练时没有过这种表示，演出场面也不像会招致骚乱的样子……

演出一开始便能听到抗议音乐的声音，但尚属温和。幕启，台上一群膝盖向内弯，拖着长辫子的性感女孩蹦蹦跳跳(《青春少女之舞》)时，风暴发作。我背后响起“Ta guele”(“闭嘴”)的叫声，我听见弗洛朗·施米特喊着：“Taisez-vous garces du seizième”(“安静。你们这帮16区的母狗”)。16区是巴黎最时髦的住宅区，16区的母狗当然是指巴黎的最高雅女士。但是喧嚣继续不停，过了几分钟，我盛怒之下离开大厅……火气冲天地到了后台，只见季亚格列夫在扳电纽，一亮一暗闪烁大厅里的灯光，企图让观众安静下来。后半场演出，我一直站在舞台侧翼，面前是尼任斯基拎着礼服的燕尾，站在一把椅子上对舞蹈演员们喊话报段子，活像个舵手。



毕加索为斯特拉文斯基的《拉格泰姆》钢琴改编曲设计的内封，1919年由伦敦切斯特公司出版

斯特拉文斯基的新古典主义　从八重奏到歌剧《浪子的历程》(1951)这一段时间中，斯特拉文斯基的风格通常被贴上"新古典主义"的标签。"新古典主义"一称也可泛指这一时期的普遍趋势，斯特拉文斯基可说是这一趋势的最佳代表，这一趋势也可说是在他的启迪之下形成的，虽然在同时代的大多数作曲家身上(包括勋伯格在内)都有不同程度的表现。就这点来说，新古典主义可以解释为恪守均衡、冷静、客观、(与浪漫主义的标题音乐相反的)纯音乐等古典原则。结果必然是用笔简炼、织体以对位为主、和声则变化音与自然音并用，有时或模仿、或引用、或影射早先的音乐家的具体旋律或风格特点：如斯特拉文斯基的《普尔钦内拉》便是建立在一个据称取自佩尔戈莱西的主题上；芭蕾舞剧《仙吻》(1928)便是建立在柴科夫斯基的主题上。

向早一时期的原则和典范求援，藉以振兴一门艺术，当然不是新鲜事。这是文艺复兴的基本思想之一，而且各个时代的作曲家也偶有故意采用古

风的。不过，20世纪的新古典主义有两大特殊之处：第一，它是一个征兆，寻求"秩序"的原则，寻找一条不同于勋伯格摆脱浪漫主义的陷阱和1910—1920年之间的混乱状态的路子。第二，作曲家们对于过去的风格从来没有了解得这么详细，从来没有这么自觉地加以利用。

斯特拉文斯基为合唱曲目贡献了两部巨著：一部是歌剧清唱剧《俄狄浦斯王》(1927)，根据科克托改编的索福克勒斯原著，再译回拉丁语而谱曲，用独唱、朗诵、男声合唱和乐队；另一部是混声合唱和乐队的《诗篇交响曲》(1930)，歌词取自拉丁语圣经。斯特拉文斯基之所以选用拉丁语，是因为拉丁语像宗教仪式一样已经形成传统，他可以放手大胆集中利用语言的"语音"特性，如他自己所说。《俄狄浦斯王》像一尊雕像、静止、硕大，格式化的形式内蕴藏着紧张。《诗篇交响曲》是20世纪巨著之一，是创新、音乐结构和宗教热忱的杰作。

斯特拉文斯基被古典题材所吸引，还写了芭蕾舞剧《众缪司之首领阿波罗》(1928)和芭蕾情节剧《帕赛芬尼》(1934)，前者用弦乐队，后者用一般管弦乐队，加上朗诵、男高音独唱、混声合唱和童声合唱。室内乐作品除八重奏外，有小提琴和钢琴的《二重协奏》(1932)、两架钢琴的协奏曲(1935)和室内乐队演奏的降E调《敦巴顿橡树园协奏曲》(1938)和D调《巴塞尔协奏曲》(1946)。正常的管弦乐队用于钢琴和乐队的《随想曲》(1929)和小提琴协奏曲(1939)中。《C调交响曲》(1940)是新古典主义的曲式简约的楷模。《三乐章交响曲》(1945)较为急躁、不协和，令人联想《春之祭》的一些特点。第二乐章是这一时期中自我意识最强的古典化作品，通篇有不少自然音旋律，常有平行六度的重复声部和回音、颤音的装饰，伴奏为主调音乐风格。长长的旋律线及其三连音加花使人联想贝利尼，斯特拉文斯基十分崇拜贝利尼的旋律天赋。

歌剧《浪子的历程》(1951)是受霍格思的版画启迪而作，台本由W.H.奥登和切斯特·考尔曼合写。
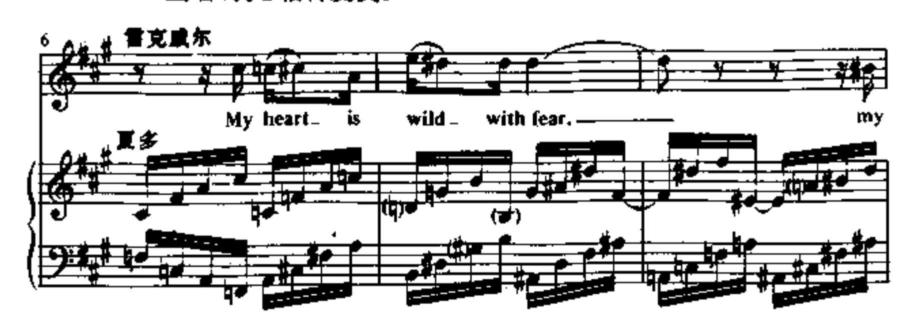
NAWM 163　斯特拉文斯基，《浪子的历程》第三幕，第二场
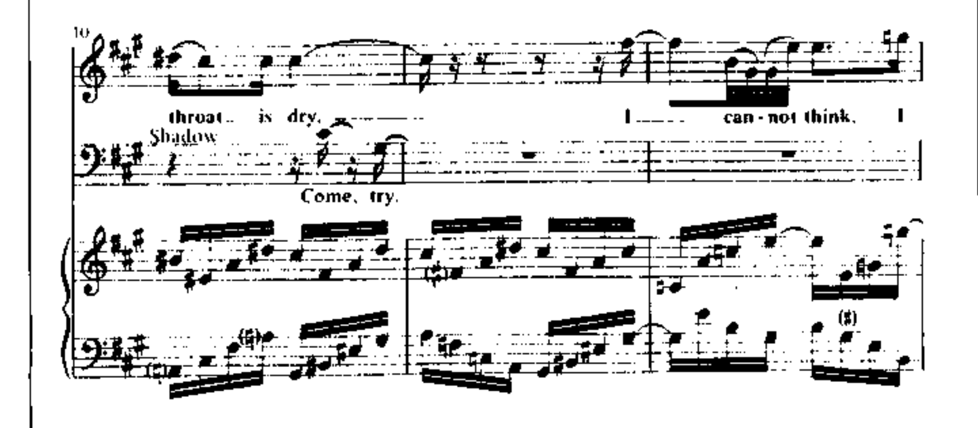
斯特拉文斯基在这部歌剧中采用18世纪的咏叹调、宣叙调和重唱的传统。赌扑克牌这一场戏以正式的前奏开始，随后是雷克威尔和夏
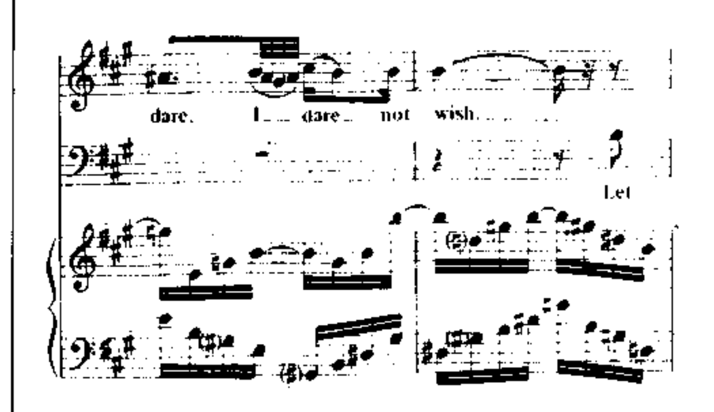
多之间的二重唱，二重唱的引子是5小节巴罗克风格的全奏主题反复，其中两支长笛从头至尾在单簧管琶音和一个模拟固定低音上吹奏三度。汤姆·雷克威尔以颤抖的声音说“这地方多么阴森可怕！”问尼克·夏多为何把他带到墓地来，随后，全奏主题反复。两个人各有乐队加以刻画，低音提琴的加附点的类固定音型刻画汤姆，持续低声部上的拨奏泛音刻画尼克。午夜钟声将鸣之际，尼克在羽管键琴伴奏下唱宣叙调，给汤姆一次机会，赌牌定生死。

接下去的二重唱也基本上用羽管键琴伴奏，但有些间奏像宣叙调助奏，或用乐队的管乐组或用弦乐组(例 20-9)。雷克威尔的声乐线条充满了莫扎特式的转折和倚音，由节奏严格的分解和弦伴奏。伴奏有双调性意味，但可以分析为建立在F-F♯-A(大小三度)上的三音和弦及其高五度重复，由这组六音音束的移位组成。夏多唱一首短小的分节式咏叹调“我烧掉”认输，此时整个乐队演奏起早先为汤姆·雷克威尔

例 20-9 伊戈尔·斯特拉文斯基，《浪子的历程》，第三幕第二场，二重唱《我心怕得发疯》







专用的颤抖的附点节奏。这时轮到雷克威尔在持续低音上方神志错乱地唱一首简单的三和弦式小曲，一边往自己头上撒草，还以为自己戴着玫瑰花冕。

斯特拉文斯基的晚期作品　为混声合唱、两组木管五重奏和铜管乐器谱写的《弥撒曲》(1948)呈现一种严峻的新哥特式风格，成为《诗篇交响曲》和《圣歌》之间的转折点，《圣歌》采用男高音和男中音独唱、合唱与乐队，为“纪念圣马可”而作，1956年在威尼斯的圣马可教堂首次演出。在《圣歌》的某些段落以及50年代的其他作品(包括1953年的七重奏，1954年的歌曲《悼念托马斯·迪伦》，1954—1957年的芭蕾舞剧《阿冈》，1958年根据《耶利米哀歌》的词作曲的人声与乐队的《丧歌》中，斯特拉文斯基十分审慎地一步一步将勋伯格韦伯恩乐派的技法加以改造、为自己所用，效果精美绝伦。他在《乐章》(1959)和《乐队变奏曲》(1964)中进一步探索这些技巧。
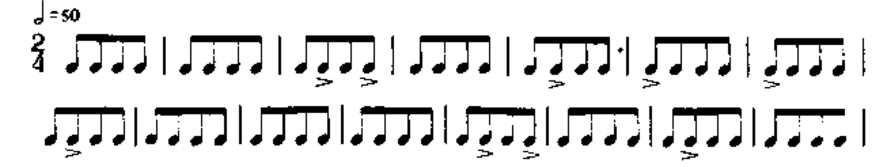
斯特拉文斯基的风格　三言两语无法说明和总体概括斯特拉文斯基的纷杂的风格。这里只能提请注意几点特征，强调指出一点：斯特拉文斯基的节奏、和声、色彩以及其他种种细节都离不开具体的音乐。学生应该联系上下文、联系整部作品来聆听并研究这些特点，才能敏锐地领略其中各种精微之处。

节奏：本世纪跨出的一大步是把节奏从“小节线的专政”下解放出来，也即摆脱强弱重音与和弦变换总是落在强拍上的二、三拍的规律性组合。斯特拉文斯基常常在确立起一种规则的节奏型后换用不规则的节奏型，然
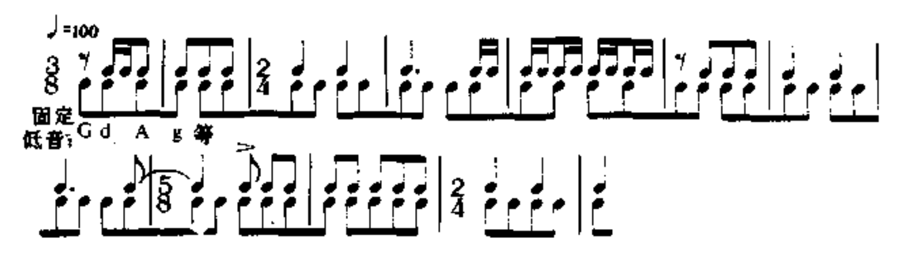
后又不时回到规则的节奏型，从而否定小节线(例 20-10 a，取自《春之祭》，完整的乐章见NAWM 147)。可以是一个声部保持规则拍子，另一声部用冲突的不规则拍子(例 20-10 b)；可以结合使用两种不同的节奏(例 20-10 c)。也可以将一个节奏动机在小节中移来移去(例 20-10 d)。《春之祭》末乐章开始处的节奏看上去十分不规则，但听起来井然有序；事实上它是对称地组织在八次出现的动机周围(例 20-10 e)。例 20-10 f的微妙的节奏型可以在斯特拉文斯基新古典主义时期的任何一部作品中看到。特别令人神往的是：他先将和弦写得密实，后加以化开，先将节奏错位，后归原，在重要的终止式前有一个由张到弛的长长气息：如八重奏的几个结尾，C调交响曲的第三、四乐章和《弥撒曲》中的《圣哉经》。

例 20-10　斯特拉文斯基的节奏举例

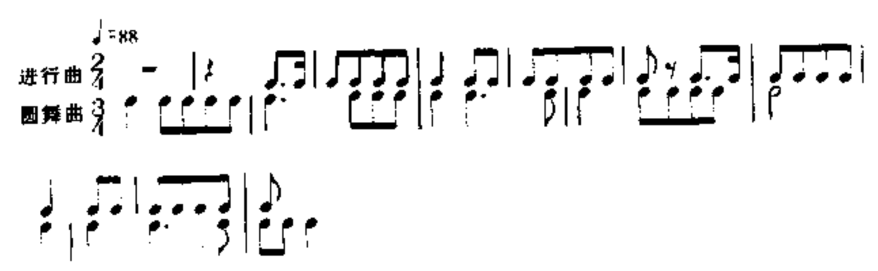
a.《春之祭》,《春之占卜》



b.《士兵的故事》,第一场



c.《彼得鲁什卡》,第一部分



d.《诗篇交响曲》,末乐章

𝅗𝅥 = 80

c.《春之祭》,(祭祀舞)

♩ = 126
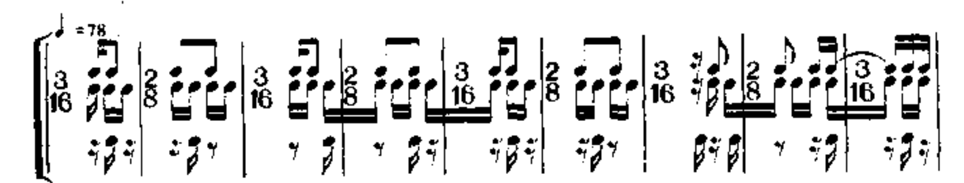
12 𝅘𝅥𝅯
A 24 𝅘𝅥𝅯
12 𝅘𝅥𝅯

11 𝅘𝅥𝅯
B 32 𝅘𝅥𝅯
11 + 10 𝅘𝅥𝅯

11 𝅘𝅥𝅯
12 𝅘𝅥𝅯
A' 41 𝅘𝅥𝅯
6 𝅘𝅥𝅯
12 𝅘𝅥𝅯

Coda
(小节模式同 A)尾声 12 𝅘𝅥𝅯 12 𝅘𝅥𝅯
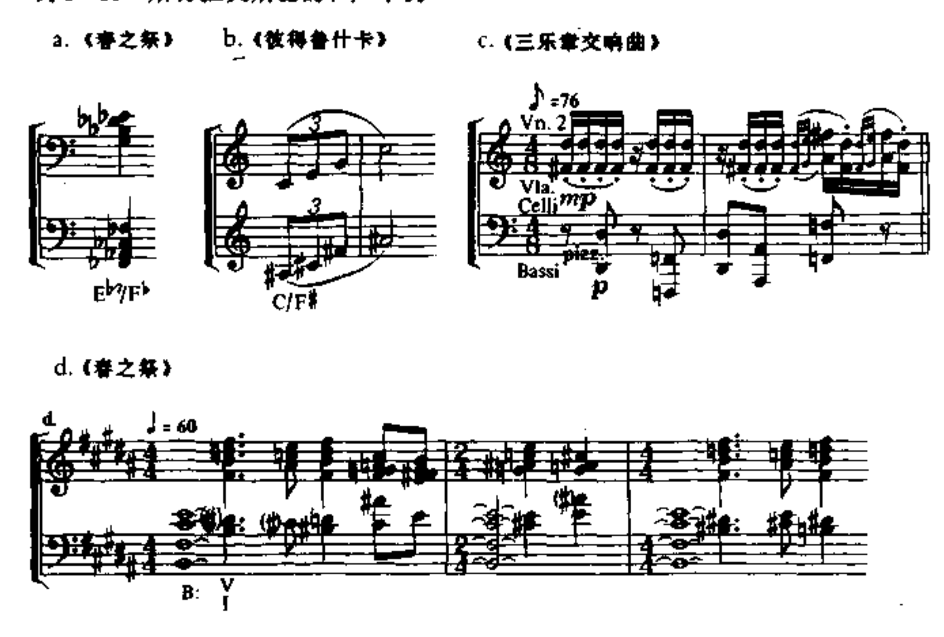
f. C调交响曲，第二乐章
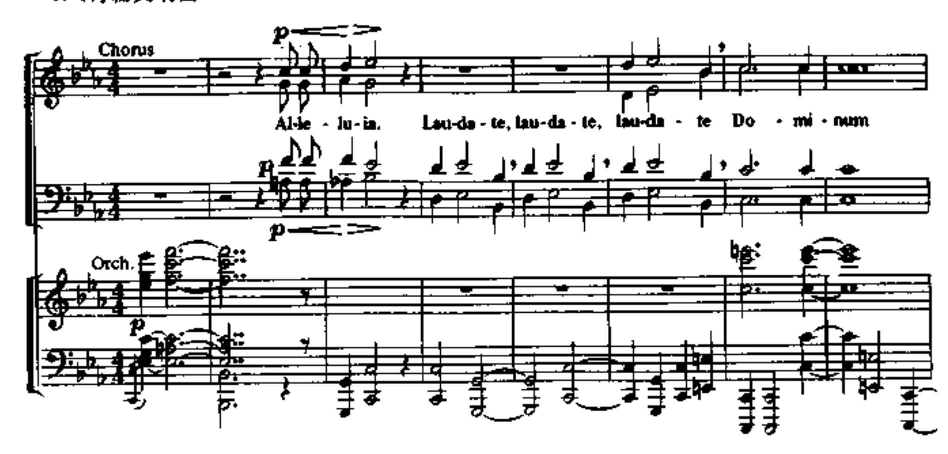


斯特拉文斯基的节奏的另一个特征是沉默的运用——有时不过是前后和弦之间的一个悬念；有时先在下拍上舒口气，然后才开始乐句；有时是修辞性的停顿，在推向高潮的进程中积聚紧张，如在《三乐章交响曲》的第二乐章和第二、三乐章之间的间奏中。

和声：斯特拉文斯基的音乐通常是围绕调性中心而组织的。像《春之祭》第二乐章中那样模棱两可的和弦（例20-11 a，整个乐章见NAWM 147）可以视作低音弦乐器上的E大和弦和附加小七度的降E大和弦相结合；也可以如一位分析家最近指出的那样，看成《春之祭》全剧中最重要、发挥得最为淋漓尽致的七个音高的集合。④ 出名的“彼得鲁什卡”和弦（例20-11 b）曾被人看作两种调性的并列，或者更正确地说，视作C上的八音音阶（C-C#-D#-E-F#-G-A-A#）省略D 的又一种应用，或者视作两个三全音关系的大三和弦。⑤ 斯特拉文斯基作品中常见的一种暧昧的和弦

例 20-11　斯特拉文斯基的和声举例



c.《诗篇交响曲》



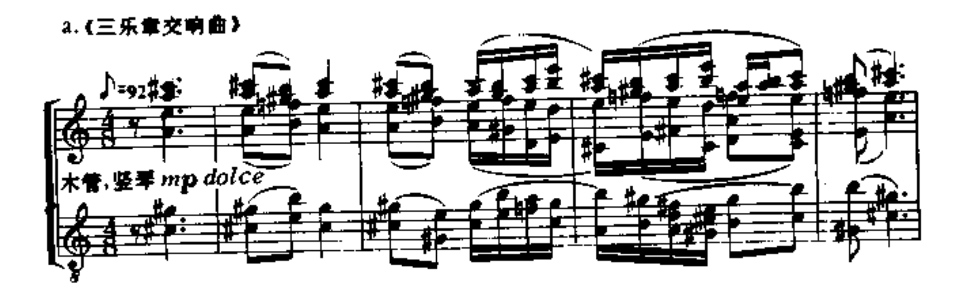
是他同时应用或前后紧接并置应用一个三和弦的大三度和小三度的结果(例 20-11 c和 20-11 d)。

例 20-11 e中有大、小三度关系的更为微妙的运用：这里，C 大调和 E$^\flat$ 大调(C的小三度)的冲突在第 7 小节中解决到C大调。这一和弦同时也是前面两个分别以C的大三度E和小三度E$^\flat$为中心的乐章的调性倾向的解决。

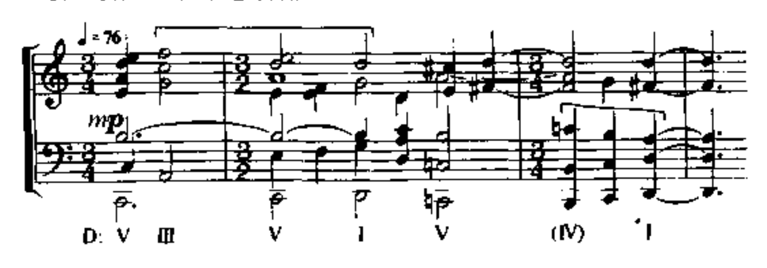
例 20-12 a中，A大调自然音经过句(有一个变化音，还原F)同例 20-12 b的线性织体(请注意加括号的动机)形成对比。这一经过句是D调，主要是调式(多利亚调式)经过句。它是一个器乐乐句，作为利都奈罗原封不动地重复两次。最后(例 20-12 c)，斯特拉文斯基取升B等于还原C为枢纽，从属音A转回原调，然后以浓缩形式再现全奏主题反复段中的和弦，并增加一个结束语似的回声，只用调式音，在最后一个和弦中留下调式七级音(还原C)和七级上的五度音(G)不予解决。

例 20-12　斯特拉文斯基的和声再举例

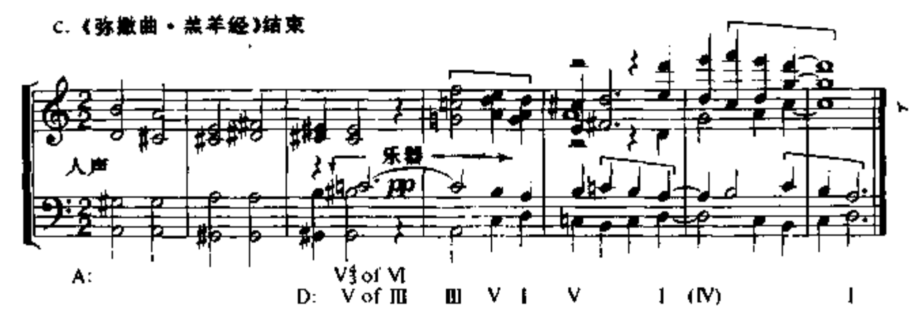
a.《三乐章交响曲》



b.《弥撒曲·羔羊经》开始



c.《弥撒曲·羔羊经》结束



配器：斯特拉文斯基有很大一部分作品是为不常见的乐器组合写的。这是他的每一部新作自成章法的又一表现，每一首乐曲的具体的音乐构思包含了具体的色彩。《士兵的故事》的古怪的组合十分理想地配合乐曲的性质，浑然一体，不可分割。《阿波罗》中宁谧的弦乐器、《春之祭》开始处阴沉的木管独奏和C调交响曲的清晰明朗如莫扎特的乐队亦然如此。

钢琴在《彼得鲁什卡》中用得卓然有效。在许多晚期作品，特别是在《俄狄浦斯王》、《诗篇交响曲》、《帕赛芬尼》和《三乐章交响曲》中，钢琴（通常加上竖琴）为管弦乐色彩增辉不少。1920 年左右的几部作品根本不用弦乐器（《拉格泰姆》、《婚礼》、《八重奏》、《钢琴协奏曲》和《木管乐器交响曲》），倒像斯特拉文斯基嫌弦乐器音色有伤感的联想似的。《诗篇交响曲》避用小提琴、中提琴和单簧管的暖色调。在某几部晚期作品中，乐器分组唱和。在《弥撒曲》中，2 支双簧管、1 支英国管和 2 支大管同 2 支小号和 3 支长号相抗衡。《圣歌》的乐器使用相仿，不过规模略大些（7 支木管和 8 支铜管），唱和时还加用竖琴、管风琴、中提琴和低音提琴。迪伦·托玛斯歌中的男高音声部用独奏弦乐器稀稀朗朗地伴奏，短小的全奏主题反复用弦乐四重奏；整首歌夹在前奏和后奏中间，在前奏和后奏中，弦乐和 4 支长号轮流演奏众赞歌似的挽歌卡农。

斯特拉文斯基对作曲的看法

“创作者的职能在于筛选他得自(想象)的种种要素,因为人的活动必须有自我约束。艺术越是有控制、有限制、越精心琢磨,就越觉自由。

就我自己来说,要动手写一部作品而无限可能涌现在我面前,仿佛觉得怎样写都不妨的时候,我不寒而慄。……

难道我必须迷失在这自由的深渊。我抓住什么才能逃出面对这无限纷繁的虚象而感到的困惑?……我深信每个八度中的十二个音和各种各样的节奏的组合能给我以人类才智取之不竭的财富……

使我能从因无限自由而陷入的苦恼中解脱出来的是这样一个事实:我随时可以求助于这里讨论的种种具体东西。理论上的自由对我毫无用处。让我拥有明确的、具体的、能听我自己调度的东西,只要它同我的各种可能条件相符。这样的东西带着它的局限性呈现在我面前,我也必须把我的局限性加诸于它……

因此,我的自由是在我自己为每一项任务规定的框架内的行动自由。

甚至还可以这样说,我把自己的活动天地限制得越小,为自己设置的障碍越多,我的自由就越大、越有意义。箍越松、力越小。给自己套的箍越多,越是能挣脱束缚心灵的枷锁。”

引自斯特拉文斯基《音乐的诗学》(1947年哈佛大学出版社版)

勋伯格及其门徒

20世纪前50年中以其性质激进而最为引人注目的运动是从德国的后浪漫主义音乐生化而来的。阿诺德·勋伯格(1874—1951)的最早一部重要作品弦乐六重奏《净化之夜》(1899)中的变音体系的乐汇,显然得自《特里斯

坦》；另一部交响诗《佩莱阿斯与梅丽桑德》(1903)则令人回想施特劳斯。巨型交响康塔塔《古雷之歌》(1901，配器成于1911年)用5个独唱、朗诵、4个合唱队和一个大乐队，总谱之规模和复杂程度超过马勒和施特劳斯，表现之浪漫粗犷超过瓦格纳。

勋伯格在第二阶段的作品中显然呈现出一个新的方向，这一时期的作品包括最早的两首四重奏(D小调和F#小调，作于1905和1908年)，第一首用15件乐器演奏的《室内交响曲》(1906)、《管弦乐曲5首》Op. 16(1909)、两组钢琴小曲(Op. 11，1908和Op. 19，1911)、一部钢琴伴奏的声乐套曲《空中花园录》(1908)、独唱与乐队的独脚戏《期望》(1909)以及一部哑剧《幸运之手》(1911—1913)。勋伯格在这些作品中抛弃后浪漫主义的追求庞大，转向小型乐器组合。即使使用大乐队，也是把乐器组当作独奏处理，或迅速交换色彩(如在《管弦乐曲5首》和《期望》中)，不再用巨块音响。随之而来的是，节奏和对位越来越复杂，旋律线越来越支离破碎，却又更加凝练：例如，第一四重奏采用单乐章套曲形式，所有主题均由不多几个萌芽动机的变奏与组合生化而成；即使在次要声部中，也几乎没有不出自这几个动机的材料。具有历史意义的一点是，勋伯格在1905—1912年间摆脱仍有调中心的变化音风格，走向今天常称的“无调性”。

无调性　目前所谓“无调性”是指不像18、19世纪的大多数音乐那样建立在围着调中心转的和声关系和旋律关系上的音乐。这一术语不再用于建立在十二音序列那种序列原则上的音乐。1908—1923年间勋伯格写作的“无调性”音乐是指它不受传统调性的束缚这层意义而言。1923年后写作的音乐建立在十二个音的音集、序列或音列上。然而，十二音音乐并不必然是无调性。
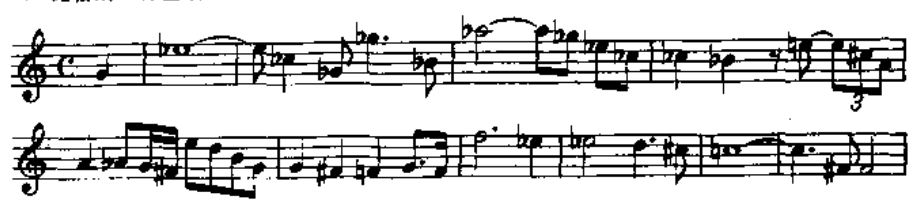
不少晚期浪漫主义音乐已在不知不觉中走向无调性，特别在德国。早在瓦格纳的笔下，变化音的旋律线与和弦进行已产生找不出调中心的经过句，不过这类经过句是不长的、偶见的、嵌在有调性的上下文中间。

在例20-13中，可以看到晚期浪漫主义旋律风格和勋伯格的旋律风格之间的紧密联系；二者都用极端的音区和大音程跳越。《古列之歌》和《佩莱阿斯》中，勋伯格在有调性范围内发挥了变化音的最大可能。下一步，自然便是割断与调中心的关系，不再把其中某几个音视为自然音阶的变化音，
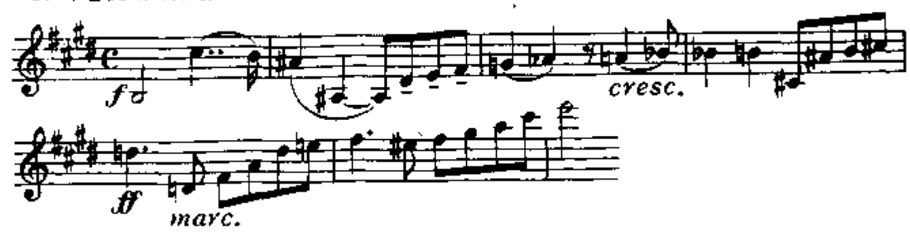
平等对待八度中的十二个音。这又必然导致下一步，其实在德彪西的非功能性和弦中已有预兆的勋伯格所谓的“解放不协和音”，意思是可以自由运用任何形式的音的结合，不再需要解决。从采用极端变音化以模糊调性到自由运用不协和音的无调性，在勋伯格身上是一个渐变的过程。Op. 11 的钢琴曲便属于过渡风格，第二四重奏（F$^{\#}$的最后终止除外）和Op. 19 的钢琴曲则更接近无调性。

例 20-13　阿诺德·勋伯格和晚期浪漫主义作曲家的风格之间的关系

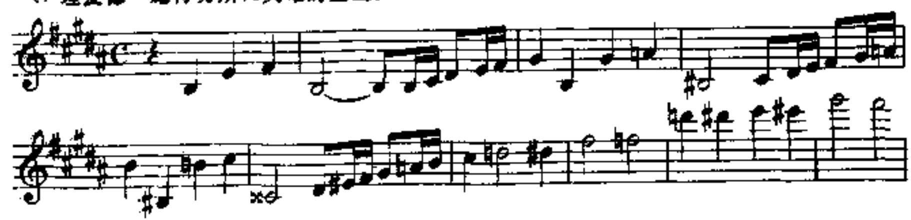
a. 瓦格纳，《特里斯坦与伊索尔德》
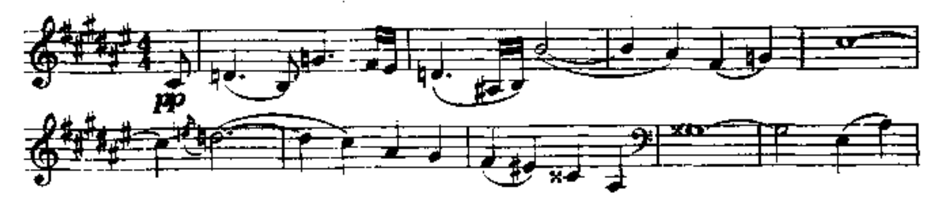


b. 布鲁克纳，第九交响曲
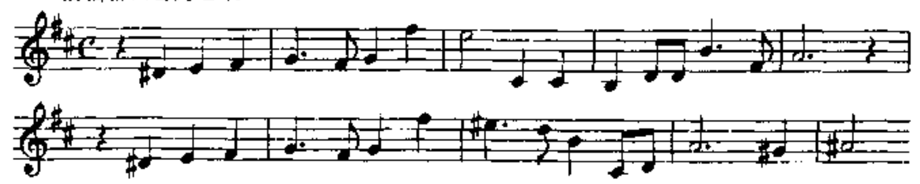


c. 理夏德·施特劳斯，《英雄的生涯》
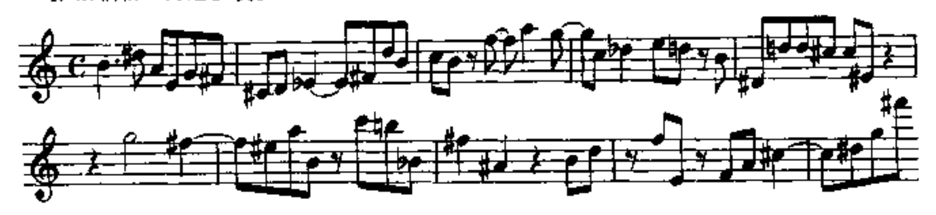


d. 马勒，第十交响曲
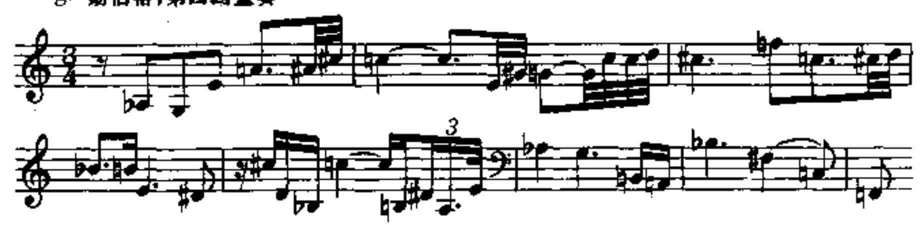


c. 勋伯格，《古列之歌》



f. 勋伯格，《月迷彼埃罗》



g. 勋伯格，第四四重奏



《月迷彼埃罗》(1912)　勋伯格战前时期的名作是一部包含21首歌的套曲，词取自1884年出版的比利时象征派诗人阿尔贝·吉罗(后来译成德语)的一部大型组诗，用女声独唱和一组5个人演奏8件乐器的室内乐重奏，8件乐器为长笛(与短笛轮换)、单簧管(与低音单簧管轮换)、小提琴(与中提琴轮换)、大提琴和钢琴。诗人想象自己是彼埃罗(法国哑剧中穿白衣白袄、面涂白色的丑角——译注)，通过月光的象征，表现自己的种种形相，犹如一缕月光照进玻璃杯中会呈现出许多造形和颜色。不过，他不写彼埃罗的有趣奇遇，而幻想一幅令人毛骨耸然的景象。

NAWM 152　阿诺德·勋伯格，《月迷彼埃罗》Op. 21：(a)No. 8，《夜》；(b)No. 13，《砍头》

在第八首歌《夜》中，彼埃罗看到阴森漆黑的蝙蝠挡掉太阳，给世

界笼上愁霾。通篇用人声朗诵歌词，用所谓的念唱Sprechstimme，只要求近似谱上所记音高，谱上所记节奏则要求尽量遵守。为此，勋伯格采用音符上端加×的记号(·♩)。有几首采用卡农之类的结构手法求统一，因为已经不能依靠同一调性内部的和弦关系来求得统一了。勋伯格称第八首歌曲为帕萨卡利亚，但这首帕萨卡利亚非同一般，起统一作用的动机——上行小三度继以下行大三度——不断以不同时值出现在织体的各个部分。无所不在的固定音型是彼埃罗被大蝙蝠逼入可怕的陷阱这一念头的精辟的艺术提炼。

第13首《砍头》表现勋伯格这一阶段的音乐的另一方面，不用主题展开，而用听去像是在随歌词内容的变化而毫无组织的即兴演奏。这里，彼埃罗想象自己因罪行累累而被月光砍头。开始5小节概括这首诗，在低音单簧管和中提琴上倾泻出一连串音符，其中有一些属全音音阶，描写铡刀落下；其后10小节制造月明之夜的气氛，彼埃罗抱头鼠窜，企图避开月光。歌词提到他双腿膝盖相撞时，钢琴上的增和弦制造这一形象。这首歌用前面听到过的下行跑句结束，不过这次出现在钢琴上，其他乐器则连续滑奏。后奏令人回忆第七首《病月》的音乐。有些参与表现主义运动的画家以扭曲的形象写真实的客体，以表达他们对周围事物和对自己的感受，勋伯格在这里也这样，夸大生动形象和语言的起伏，以表现诗人的内心感受。

表现主义　勋伯格和他的学生阿尔本·贝尔格是音乐中的表现主义的主要代表。表现主义一语和印象主义一样，最早用于绘画。不过，印象主义力求表现某一瞬间看到的外界事物，表现主义则从相反方向出发，力求表达内心的感受。表现主义以主观为出发点，因此是浪漫主义的一个支系；不过它要描绘的内心感受和采用的手段不同于浪漫主义。表现主义的题材是生存于现代社会的人，是20世纪初期的心理学所描写的人：孤立，陷于无法理解的种种势力的掌握之中无以自拔，备受内心冲突、紧张、焦虑、恐惧以及潜意识中种种不可理喻的原始冲动之苦，烦躁不安地反叛现有秩序和常用形式。

因此，表现主义艺术的特点是绝对强烈的感情和革命化的表达方式。这两个特点都体现在勋伯格的《期望》中。《期望》有强大的感情力量，采用



恩斯特·路德维希·凯尔希纳(1880—1938，表现派“桥社”发起人之一——译注)作《格尔德》(1914)。德国表现主义的情感浓郁的气氛体现在局促有限的空间内将人形作边缘不整齐、几何图形般的扭曲。

的乐汇不协和、节奏裂变成原子、旋律支离破碎、配器古怪、乐汇非主题性。《期望》、《幸运之手》和《月迷彼埃罗》都属于表现主义。它们，直至其中最小的细节，都力求不美不真，只求用鞭辟入里的手法，不计较题材、歌词、(歌剧中的)布景设计和灯光、以及音乐多么怪诞，只求让人知道作曲家所要表现的复杂的思想感情。勋伯格发展到这一阶段时，还基本依靠歌词求得长篇作品的统一。早期的无调性钢琴曲Op. 19是简约的隽语风格的典范，篇幅既然短小，不复存在长篇器乐曲求得形式统一的困难。

十二音音乐　到1923年，6年未发表一首作品的勋伯格推出一种“用只有相互关系的十二个音作曲的方法”。这种十二音技巧的理论要点可以归纳如下：每首作品的基础是一个音列，或称序列，包含一个八度中的十二个音，按作曲家选定的次序排列。这一序列中的各音可先后出现(作为旋律)，可同时出现(作为和声或对位)，可按任何节奏形式出现在任何一个八度中。音列可以用转位、逆行或逆行转位，或在四种形式(包括原式在内)

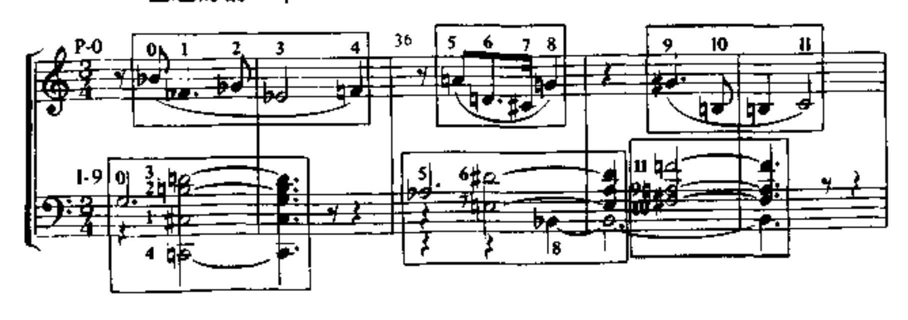
的任一式的移位中出现。作曲家必须先用完序列中的各个音高，然后才可以重新使用该序列的任一形式。

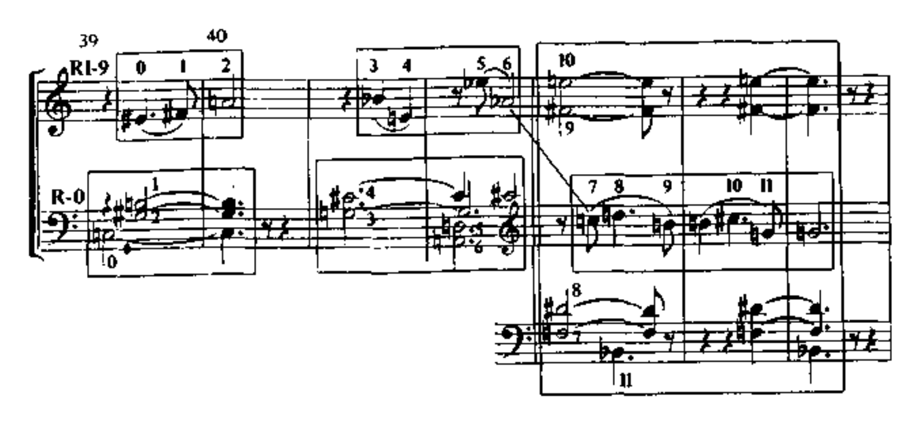
勋伯格有意识地采用音列写作的第一部作品是钢琴曲5首，Op. 23(1923)，但其中只有最后一首有一个完整的十二音音列。十二音技巧在其后几年的小夜曲，Op. 24、钢琴组曲，Op. 25、管乐五重奏，Op. 26中渐臻完善。到第三四重奏(1926)和《乐队变奏曲》(1928)中则发展完成。1933年勋伯格来美国后的创作多半采用这一技法，特别在小提琴协奏曲(1936)和第四四重奏(1937)中。他用"老的(调性)"风格写了一部弦乐队组曲(1934)。在《拿破仑颂》和钢琴协奏曲(二者均作于1942年)中，他将自己的体系和正统的调性体系的某些因素综合在一起，但是不如弦乐三重奏(1946)和《小提琴与钢琴幻想曲》(1949)那么有特色。
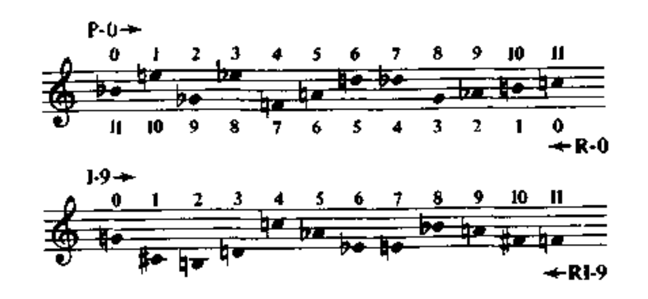
NAWM 148　阿诺德·勋伯格，《乐队变奏曲》Op. 31：主题；变奏VI

作于1926与1928年间的这首变奏曲通常被认为是勋伯格的最佳作，是熔传统手法和十二音技法于一炉的优秀范例。在引子中，音列笼上一层神秘的纱和期待的意境，接着呈示一个24小节的主题。十二音音列的四种形式(例20-14)决定大提琴上的旋律性主题的音高连续，同样四种形式的逆行次序提供这一旋律的和声伴奏。主题清楚地展示在用这一音列的3—6个音符组合而成的动机中，这些动机都有特殊的节奏造型，所以在主题过程中听到它们的节奏在不同音高上出现时，有助于总的旋律凝聚感。例20-14所示是主题的前一半，例中数字表示下面所示音列的四种形式的音高次序。前三个动机将原型状态的音列全部用遍(P—O，原型〔P〕为原始音高时，以零〔0〕表示，即无半音级移位)。每个动机的和声取自音列的同几个数字，但用其转位(用I表示)，向上移一个大六度到第九个半音(I-9)。第一组动机分别为5个、4个和3个音，第二组倒过来，分别为3个、4个和5个音。旋律如今取自以前用作伴奏的第九个半音级上的转位(I)的逆行式(R)，即RI—9。

例 20-14　阿诺德·勋伯格，《乐队变奏曲》，Op. 31：十二音音列的各种型式，主题的前一半
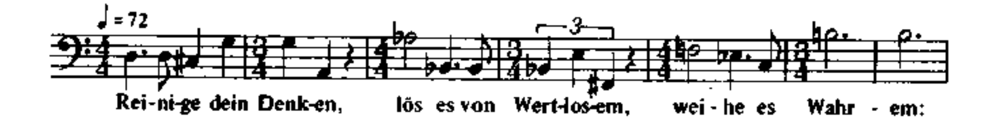






在第一段变奏中，主题仍在下方声部；其他乐器以唱和方式展开主题的动机和新动机。第二段变奏则相反，呈对位式，像室内乐；独奏小提琴和双簧管有一段建立在主题转位式上的卡农，但由于动机的节奏造型、音程造型而仍能辨认主题。在随后的五段变奏中，主题的节奏特性减弱，得自音列其他形式的新动机异军突起。当主题动机消失在音列的无特性节奏中时，结果近似帕萨卡利亚。第六段变奏(NAWM148b)让我们看到主题(如今在大提琴声部)变形到什么地步

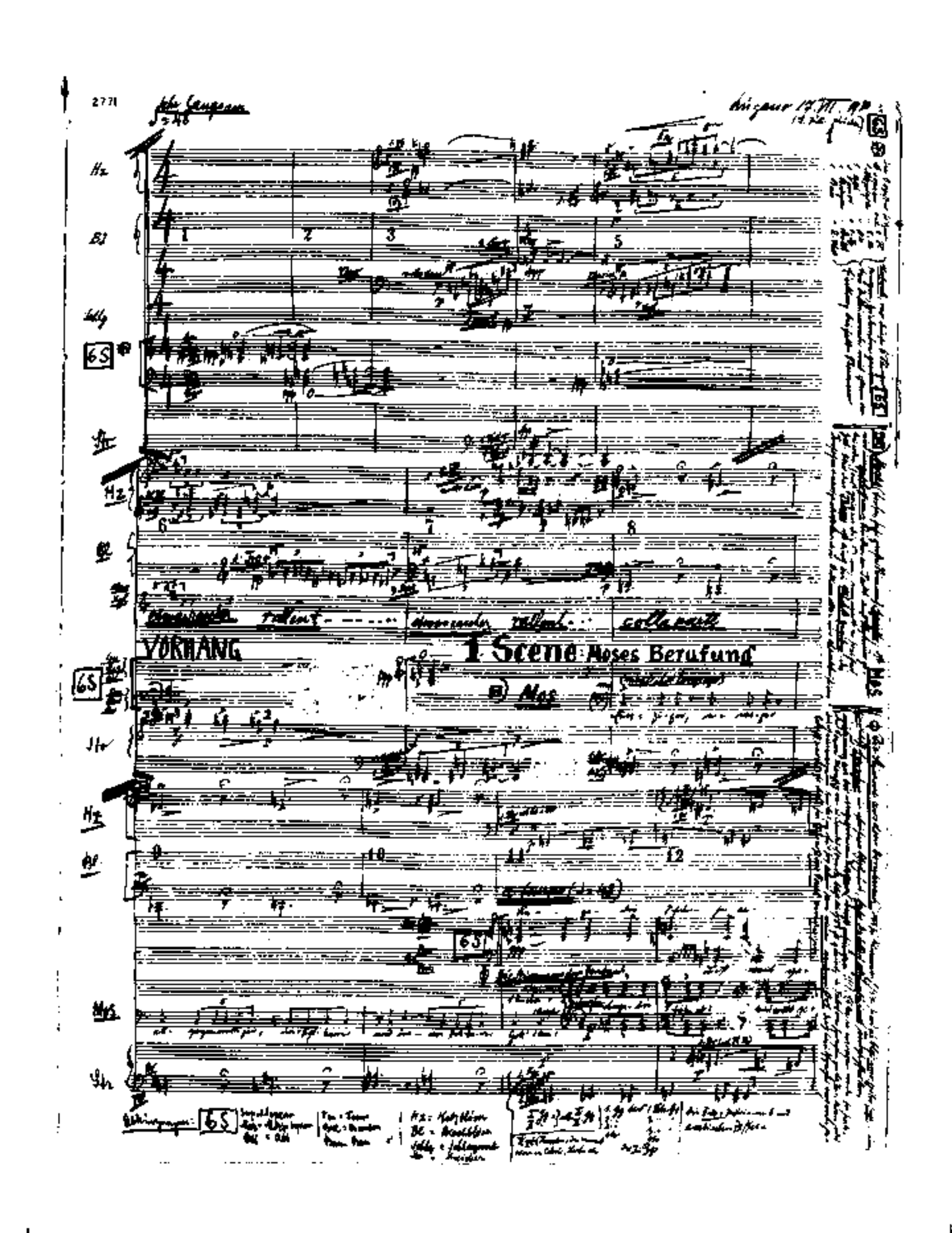
(虽然仍保持原来的音符组合)以及从属于其他事件的程度。主题先在长笛、英国管和大管上听到，便是一例。它突出了主题的两个最重要音程——半音和三全音，以其原式和转位形式反复出现在织体中。因此，尽管它用新的十二音技法，尽管音高方面的组织高度理性化，勋伯格的Op. 31没有根本背弃巴罗克、古典主义和浪漫主义时代的传统的变奏程序的章法和统一手法。

《摩西与亚伦》 1931—1932年，勋伯格作三幕歌剧《摩西与亚伦》的前二幕，台本也系勋伯格所编。歌剧的音乐从未全部完成，但这份总谱不失为辉煌巨著。勋伯格在《旧约》的背景上展示了摩西(作为上帝的传话人)和亚伦(作为摩西的传译)之间的悲剧性矛盾：矛盾在于摩西自己不会表达他看到的上帝显灵；亚伦会表达，但不会正确理解。悲剧性在于裂痕是天生的，深深植根于二人的本性，非善良愿望所能弥合：一个是天生的哲学家、玄学家，一个生来是政治家、教育家。(在第三幕第一景中，亚伦对摩西说："我用形象说话，你用概念说话，我诉诸心，你诉诸智。")富有象征意味的是，摩西只诵(Sprechstimme)而不唱；上帝的话未被赋予音乐形式，只有一处(第一幕第二景)是例外，在摩西告诫亚伦"纯洁你的思想，摆脱俗念，将它奉献给真理"时。德语歌词采用庄重的头韵，令人联想瓦格纳(例20-15)，而且勋伯格通篇采用与音乐、与戏剧思想有象征性联系的元音和辅音。

例 20-15 勋伯格,《摩西与亚伦》,第一幕第二场



《摩西与亚伦》既是歌剧又是清唱剧，以色列人的合唱占剧情很大篇幅；6个独唱者(不在舞台上，在乐队中)代表上帝的声音，和摩西一样用诵唱声，用乐队伴奏。总谱中最绚丽多彩的地方是拜金牛(第二幕)一场重头戏的独唱、合唱与舞蹈。这里的节奏、器乐色彩和突然对比，融汇成蔚为壮观的场面，有东方的富丽，有强烈的戏剧效果。整部歌剧建立在一个音列上，例20-15是这个音列的一个形式。在《摩西与亚伦》中，以恰当的戏剧



勋伯格的《摩西与亚伦》开始几小节的亲笔缩编谱。Hz表示木管，Bl表示铜管，Str表示弦乐，Schlg表示打击乐(洛杉矶，勋伯格学院档案)

形式体现的深刻的哲学思想，加上音乐的深刻表现力和雄浑一体的结构，使它成为勋伯格的不朽杰作，和贝尔格的《沃采克》同为一代歌剧巨著。

阿尔本·贝尔格　勋伯格的高徒阿尔本·贝尔格(1885—1935)承继乃师的许多结构方法，但用来十分自由，他往往选用能容纳听上去似为有调性的和弦与和声进行。而且，贝尔格将这一技巧同浪漫主义热情结合，因此，他的音乐比其他许多十二音作曲家容易接受。贝尔格的主要作品有弦乐四重奏《抒情组曲》(1926)、一首小提琴协奏曲(1935)和两部歌剧《沃采克》(作于1917—1921年，1925年首演)和《璐璐》(作于1928—1935年，贝尔格去世时配器尚未完成)。

《沃采克》是表现主义歌剧的优秀典范，也是令人难忘的历史文献。台本是贝尔格根据格奥尔格·毕希纳(1813—1837)的戏剧片断改编的，讲一个士兵沃采克的故事。沃采克是wir arme Leut("我们这些可怜虫")的象征，是环境的不幸牺牲品，被人瞧不起，被情人抛弃，最后被逼得走上凶杀和自杀的结局。共三幕，每幕内部音乐连续不断，换景(每幕五景)时用乐队间奏连接，像德彪西的《佩莱阿斯》那样。贝尔格的音乐浑然一体，部分是由于采用了几个主导动机，但主要是由于采用了古典音乐的闭合性曲式(组曲、狂想曲、歌曲、进行曲、帕萨卡利亚、回旋曲、交响曲、创意曲)以及其他细腻的手法。第三幕含有五段所谓的创意曲：分别建立在一个主题上(六段变奏和赋格)；建立在一个音上(B音)；建立在一种节奏上；一个和弦上；和一种时值上(八分音符)。

NAWM 160　阿尔本·贝尔格，《沃采克》Op.7：第三幕第三景
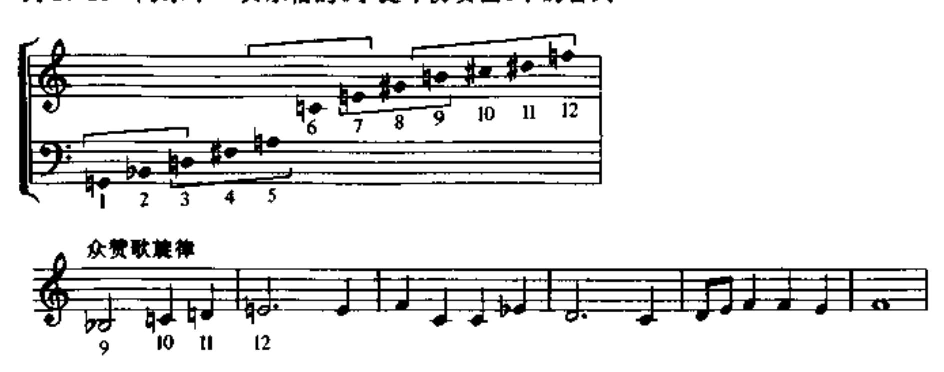
这场戏的音乐——狂放的波尔卡舞曲——是建立在一种节奏上的创意曲。在上一场戏中，沃采克杀死了情妇玛丽(他和玛丽已有一子)，因为玛丽变心而同另一个士兵相好。这场戏中，沃采克坐在小酒店里喝酒唱歌，请酒吧女郎玛格丽特和他跳舞。舞罢，玛格丽特坐在他怀里唱歌，无意中发现了他手上的血迹。沃采克就此烦躁不安，那血迹像块石头压在他心上。这场戏的音乐结构犹如中世纪的等节奏型经文歌。中间有一个以休止断开的八个音值的组不断反复，有时减值，有时增值。这一音值组贯穿在整个织体，甚至贯穿在人声声部中。正在玛格丽特发现血迹的节骨眼上，合唱进入，唱一首建立在这一节奏上的卡农。卡农由乐器接下去演奏。愧疚折磨着沃采克，到了无法忍受

的地步。

贝尔格在人声声部灵活地交替使用说白、朗诵唱(Sprechgesang)和传统的歌唱。许多程式化写实的段落(鼾声合唱、潺潺水声、小酒店乐队和一架走调的钢琴漫画似地演奏施特劳斯的《玫瑰骑士》中的一首圆舞曲的动机)收到表现主义的效果。丑恶、辛酸而象征性的剧情，丰富的音乐创意，变化不已、别出心裁、恰如其分的配器、清澈凝炼的形式，音乐的图画性质和戏剧力量，汇聚成刻骨铭心的强烈效果。

《璐璐》是一部比较抽象复杂的歌剧,同为表现主义,象征性比《沃采克》更强。音乐也更严格地按照十二音体系的路子，虽然不无某些调性内涵。《抒情组曲》和小提琴协奏曲，像两部歌剧那样，典型地表现了贝尔格企图揭示新风格和过去的风格之间的联系这一倾向。组曲和协奏曲部分地按照十二音方法写作,二曲都展示了贝尔格的创造天才和娴熟自如的对位技巧。协奏曲的基本音列设计得几乎无法避免有调性的组合(例 20-16)。也是在末乐章中，这个音列还用作过渡，引入巴赫为赞美诗《罢了》的词配置和声而成的一首众赞歌(康塔塔No. 60)的旋律，用以暗指马农·格罗皮乌斯(美国名建筑师沃尔特·格罗皮乌斯与原马勒之妻阿尔玛所生之女，于 1935 年去世——译注)之去世。协奏曲为悼念她而作。

例 20-16　阿尔本·贝尔格的《小提琴协奏曲》中的音列



安东·韦伯恩　贝尔格代表勋伯格学说中潜在的浪漫主义因素，勋伯格的另一名高足安东·韦伯恩(1883—1945)则代表潜在的古典主义因素——不含浪漫主义的无调性。韦伯恩不写歌剧，也从不用念唱的手法。他

的创作的主导原则是简约凝炼。在他的成熟风格中，每一部作品都用模仿对位展开(往往是严格的卡农式)。他采用转位、节奏移位等手法，但不用模进，基本上不重复。萌芽“细胞”的旋律轮廓中通常有大七度、小九度等没有调性内涵的音程。织体光秃，只剩基本要素；节奏型复杂，往往将整个小节或部分小节同时作二等分和三等分，力度层次无比细腻，但极少超出f的音响。

最出色的是他的配器。一条旋律线可以同时分配给不同乐器承担，近似中世纪的分解旋律(hocket)，有时不过一二个音、难得有四五个音连续用同一种音色响出。结果得到一个全部由或明或暗的音响闪忽交融成独特的、色彩平衡的织体(见例20-17)。韦伯恩改编巴赫的《音乐奉献》中的利切卡尔，便是这类配器用于比较熟悉的音乐的一个出色的例子。韦伯恩的音乐中常见拨奏、泛音、震奏、加弱音器之类的特殊效果。他对色彩和清晰度的敏感使他选用不寻常的组合，如小提琴、单簧管、次中音萨克斯管和钢琴的四重奏Op. 22，或为女高音、E♭调单簧管和吉他写的歌3首Op. 18。

采用如此凝炼的风格写作的乐曲自然不会是长篇大论的，虽然也不都像弦乐四重奏《小曲六首》Op. 9或《乐队曲五首》Op. 10(二曲都作于1913年)那么短；四重奏的乐章平均只有36秒钟，乐队曲每个乐章只有49秒，其中第五首只有19秒。但是，即使小型作品如交响曲(1928)和弦乐四重奏(1938)，全长也不过八九分钟，其语言可谓浓缩精炼到了极点。浓缩、加上不熟悉，这便要求听众异常集中注意力。就不协和(由于巧妙地运用对比音色而大大缓和了不协和的感觉)与和声复杂性而言，韦伯恩的音乐要比勋伯格、贝尔格及其他许多20世纪作曲家容易听得多。

韦伯恩的发展过程和勋伯格一样，经历了晚期浪漫派的变化音体系、自由无调性和按音列组织等三个阶段，最后一阶段始自Op. 17的三首歌曲(1924)。他的作品都是室内乐风格的(只有极少几个例外)。器乐和声乐大致各半。主要的器乐作品有交响曲Op. 21、弦乐四重奏Op. 28、9件乐器的协奏曲Op. 24(1934)和钢琴变奏曲Op. 27(1936)。声乐方面有许多独唱歌曲集，有些用钢琴伴奏，有些用不同的小型器乐重奏，还有几首合唱曲(特别是《眼波之光》，1935)和两首独唱、合唱与乐队的康塔塔(1939，1943)。这些康塔塔以及《乐队变奏曲》Op. 30(1940)的风格比韦伯恩早期作品更为放松而富表情；他在其中采用序列技巧，织体有对位，也有主调音乐。

例 20-17　安东·韦伯恩，交响曲 Op. 21，第一乐章

♩=50

单簧管

低音单簧管

（所有乐器奏如谱上所记）

圆号 1

圆号 2

竖琴

小提琴 1

小提琴 2
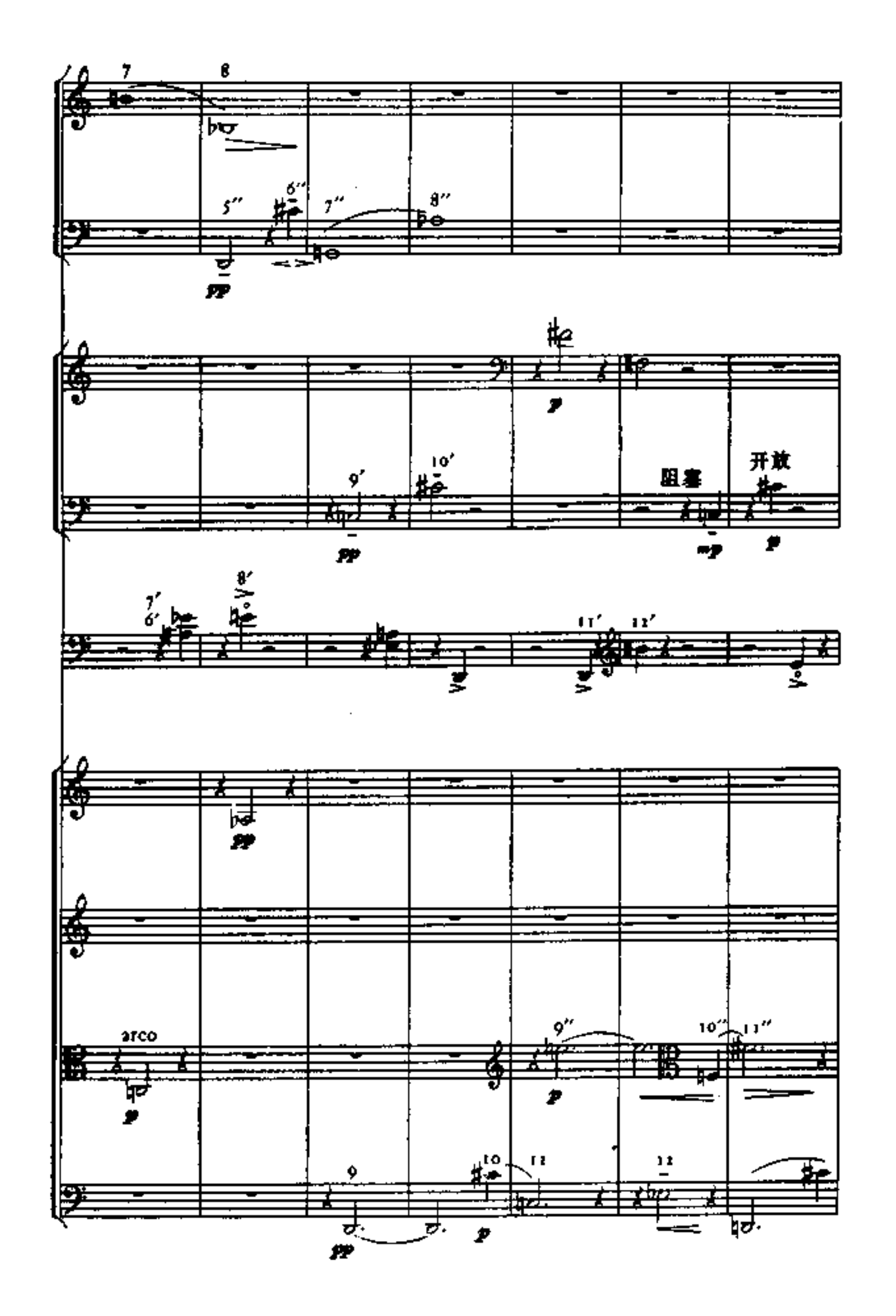
中提琴

pizz.

大提琴

pizz.

arco



NAWM 149　安东·韦伯恩，《交响曲》Op. 21：第一乐章

交响曲Op. 21用9件独奏乐器，分两个乐章，第一乐章为奏鸣曲式，第二乐章为主题和七段变奏。韦伯恩使用的序列技巧，在例20-17

(第一乐章的开始部分)中可见一斑。可以称作音列"原型"的那一部分用数字1、2……表示(注意：音列的后半段是前半段的逆行式。因此，整个音列的逆行式是它的原型的重复)；数字1′、2′等表示原式的转位(或逆行转位)，低一个大三度开始；1″、2″等表示在原来音高上开始的转位(或逆行转位)。第四小节的升C,开始陈述向上移一个大三度的音列原型(也即逆行式)。这一例中，还值得注意其疏朗开放的织体以及所有声部中众多的休止符。因此，每一个音符都举足轻重，整个合奏成为连串小点或小股的音。

耳朵听去像是一幅器乐色彩的镶嵌画。但细读之下，发现许多匠心独运的结构。例如，一开始2支圆号就以反向进行构成卡农，然后，同样的卡农声部在单簧管和低音单簧管上继续。同时，竖琴开始又一个反向进行的卡农,用和第一个卡农一样的音程模进(不顾八度音区)，但时值和休止经过重新部署。全面分析，便会看出这首乐曲组织紧密，整个段落是别的段落的倒影。而且可以看出它包括一个呈示部、展开部和再现部。⑥

韦伯恩的作品数量不多：全集(最近发现的早期作品除外)的录音总共8面慢转唱片。他的成就虽在生前几乎没有知音，第二次世界大战以后却日益得到人们的赏识。他的音乐推动了意大利、德国、法国和美国的重大新发展。

韦伯恩以后

20世纪前半叶中，大体上从巴赫算起到理查德·施特劳斯前后200年间盛行的音乐体系日趋崩溃。勋伯格起先是直觉地、后来系统地采用十二音音列，引入了一种音乐结构的新概念，他的"解放不协和音"实际上根本取消了协和与不协和的区别。斯特拉文斯基则参加当时的种种运动，到50年代中形成了自己的十二音体系。到1950年，其他许多作曲家原则上都接受了十二音体系，细处作些修改，以适应自己的需要。但是，只有韦伯恩预示并萌发了一场运动，这场运动后来同达姆施塔特的"新音乐假期讲习班"的一些青年作曲家联系在一起，讲习班在1946年战争一结束便开始。

1953 年在达姆施塔特举行纪念音乐会，演出韦伯恩的作品，尊奉韦伯恩为这场运动之父。达姆施塔特的两个主要作曲家都是梅西昂的学生，一个是巴黎的彼埃尔·布莱兹(1925—)，一个是科隆的卡尔海因茨·施托克豪森(1928—)。达姆施塔特的重要性在于：那里孕育的许多思想传播到全世界，激发各地(最后包括东欧各国)作曲家进行各种各样的实验。但是，作曲家们都各干各的，各闯各的路，锤炼自己的语言、风格和特殊技巧。谁也不依附哪一套始终如一的原则，也没有 18、19 世纪那些条理清楚的“常规做法”。

我们不打算详细讨论每一位作曲家的创作，只想概括介绍一些最笼统的共性，提一提 1945 年以来最令人瞩目的个别成就。千万必须记住的一点是：下文即将介绍的种种特点都是几乎同时出现的，都以不同程度、不同组合，在不同范围内彰显在本世纪第三个 25 年的新音乐中。

序列主义 1950 年前便见端倪的新发展之一便是“总体序列主义”的兴起，也即将勋伯格的音列原则引伸到音高以外的参数上。如果半音阶的十二个音可以序列化，像勋伯格所做的那样，时值、强度、音色、织体、休止等其他因素应该也能序列化。不过，在 18、19 世纪中，这些要素，特别是牵涉到旋律、节奏与和声的那些要素总是相互依赖(因为总是按某种习惯方式相互结合的)，现在不过是可以相互转换而已。这样，一个音高序列可以和一个或几个其他因素的序列相结合，如梅西昂在《时值与强度的样式》和米尔顿·巴比特(1916 年生)在《钢琴曲三首》(1948)中所示(巴比特的构成不同于梅西昂)。不同的序列可以单独构思，也可以用这种或那种方法得自同一个算术序列。不论如何取得，不同序列在同时进行的过程中可以相交，直至对全曲的每一细节都能“总体控制”。当然这不是随便选择或机械地选择序列及其组合所能达到的。序列与序列之间的关系必须是音乐上的有理数，不是单纯的数学关系；不然，应用这种意义上的总体控制，会产生杂乱无章的音乐。特别在不习惯的耳朵听来，即使是最敏感最乐感的作曲家用这种方法创作的乐曲，也难以避免杂乱的感觉。

产生这种印象的原因之一是：建立在这些原则上的乐曲都是无主题的，也就是说，没有主题，没有古典主义意义的可以辨认的旋律-节奏-和声的实体及其延伸、生化与发展。此外，它们没有明晰的节奏脉搏；更为

重要的是，它们没有进行的感觉，没有朝着可预料的一个个具体高潮点进行的运动而推向乐曲结束处的顶峰，如海顿以来直到19世纪末的交响曲的典型特点那样。相反，我们看到的只是一个接一个的音乐事件，从不重复，无法预测。这些事件可出现为微小的音响“点”，是色彩、或旋律、或节奏，以显然随意的方式相互交织或交融。但是，在一部结构良好的作品中，许多事件的总体呈具一个合乎逻辑的模式，但是可能十分复杂，需要仔细研究，反复多听几遍后才能窥见。

总体序列主义的死板规定不久便放松。在先锋派名作布莱兹的《无主的槌子》(1954，1957年修订)中，作曲家把点描主义风格融于细腻敏感的音乐中，以表现歌词。这部作品是为雷内·夏尔(法国诗人，生于1907年)的超现实主义组诗中的几节谱写的音乐，穿插器乐的“解说”，前后共九个短乐章。所用乐器(各乐章不同)有中音长笛、木林巴琴、颤音琴、吉他、中提琴和若干轻型打击乐器，产生轻盈朦胧的音响薄纱，只用中音区和高音区，效果宛如巴厘音乐。旋律音程宽大、连续滑音和偶尔采用朗诵唱的女低音声部的线条常常是整个织体中的最低声部，似有规律地同乐队中的特定乐器相联系。

新音色 新音乐最显著的特征之一是无数新音响的应用。较早的例子有钢琴上的“音簇”和“加料钢琴”。音簇是美国人亨利·考埃尔(1897—1965)于20年代创用的，加料钢琴则是约翰·凯奇(1912—)于40年代创用的。还有常规乐器上从未开发过的许多用法，例如新的泛音，管乐器上越用越多的花舌技巧和其他特殊效果；连续滑奏；弦乐或人声的密实的半音音簇，又称“音带”(bands)。这是希腊作曲家扬尼斯·克赛纳斯基(1922—)、波兰的克里斯托夫·彭德雷茨基(1933—)和意大利的路易吉·诺诺(1924—)常用的手法；声乐曲中采用说话声和窃窃私语声(单字、音节、字母、噪音)，偶尔也要求器乐家这么做。颤音琴和马特诺电子琴之类的新乐器被用进管弦乐队。贯彻这一时期始终，特别值得注意的是打击乐器组的扩大(往往加用借自亚洲、非洲音乐的乐器或者受它们启发而制造的乐器)，打击乐的音响在各类合奏中的重要性大为提高。

埃德加·瓦雷兹(1883—1965)的作品对于认识音色在新音乐中的重要性起决定性作用。在瓦雷兹看来，音响是音乐的基本结构要素，比旋律、



1958 年布鲁塞尔世界博览会菲立普斯馆。埃德加·瓦雷兹和建筑师勒·科比西埃合作，使这座建筑物充满了《电子音诗》的音响，《电子音诗》是在荷兰埃因霍温的菲立普斯实验室里创作的。(纽约现代艺术博物馆藏)

和声或节奏更为音乐之本。他在为一大套打击乐器(包括钢琴和铃)以及链条、铁砧和汽笛而写的《电离》(1933)中，瓦雷兹创造了一种采用不妨称之为音响块和音响团的形式。有些晚期作品(《沙漠》,1954,《电子音诗》,1958)采用 20 世纪中期后不久才开发的新的声源。

电子手段 1950 年后，音乐世界中最为引人注目，对新的结构变化及其他深远变化潜在影响最大的一个发展，莫过于运用电子发生或操纵的音响。最早是 50 年代初期的具体音乐，原始材料为乐音或其他自然音响，用电子手段加以变形后录在磁带上放送。下一步便是用实验室电子仪器发生的音响代替自然音源的音响。大家最为熟悉的一部早期电子音乐作品、施托克豪森的《少年之歌》(1956)⑦ 和他后来写的许多电子音乐作品中，两种声源的音响都用。

这一新发现的后果十分巨大，至今远未充分开发。首先，它解放了作曲家，使他不必再依赖演奏家，使他可以不经别人插手而完全控制自己的作品的音响效果(只是对于作品演出场所的声学条件难免没有把握)。这时，已有不少新作品要求精细得总谱只能大致记下其音高层次、强度层次和音色层次；还要求演奏者几乎无法表现的“无理性”的节奏复合体。而且由于演奏要求的精确度极高，不得不要求演奏人员的专业水平特别高，不得不

要求排练时间增多，这就带来额外的困难。可是在电子实验室里，每一个细节都可以精确地计算和录下音来。再说，如今有一整个不同的音响新天地可供使用，包括任何“自然”手段所不能发出的无穷尽的音响。扬声器放在不同的地方，听到的音响效果就大不相同。欧美和日本的作曲家努力开发利用这一切优势。磁带录音和人的演奏结合使用后，展示出更多的可能(和问题)。一个精巧的例子是米尔顿·巴比特的《夜莺》(1964)，用女高音独唱和人声录音改变后配上电子音响的磁带。

近年的科技发展　电子音乐最初是以各种方式结合、改变、控制振荡器发出的声音，再把这些音响录在磁带上。作曲家拼接录音带，把录音带上的东西混合起来，有时加上运动中的物体的录音或音乐家、演讲家、歌唱家等人的录音。有了音响合成器，这一过程容易多了。作曲家可以在一个乐器键盘上取音高，利用键钮控制泛音、波长、共鸣、声源的位置等等。作曲家不必在大电子工作室里也可以从事电子音乐了。有了电脑以后，这一过程的效率更加大大提高，因为作曲家通过电脑可以界定和控制音高、音色、力度、节奏等参数，经过数码化处理，可以通过一个界面而直接译成音乐。作曲家可以通过一个音乐键盘或普通的打字机式的键盘而操纵电脑。

音乐家在合成音乐或电脑制作的音乐背景上即兴演奏，已很普遍。甚至有一些设备和软件程序可以让电脑对音响合成器上放送的或者乐器上演奏的音乐作出反应，根据作曲家设计的控制二者之间关系的一些公式。模仿性复调、非模仿性复调、一个或几个固定节奏或旋律型的音乐、支声复调，以及其他许许多多织体都可以由作曲家在合成器键盘上“即时地”产生，所谓“即时”是犹如实际演奏和聆听，而不是事先煞费苦心地准备并录在磁带上的。

电子音乐的影响　电子音乐和合成音乐并没有，也不可能淘汰现场演奏的音乐。许多新音乐作曲家，有的根本不用，有的不重用种种电子媒体。但是，电子音响肯定促成了从人声和传统乐器获取新音响效果的发明，在匈牙利人乔治·利盖蒂(生于1923年)的音乐中特别明显。

具体音乐和电子音乐的一大贡献是：非人声或乐器产生的音响被承认

为音乐。乔治·克拉姆(1929—)是想象力最丰富地寻找新音响，往往从平常物体上寻找新音响的一位作曲家。在根据费德里科·加西亚·洛尔卡(1898—1936，西班牙诗人、剧作家)的诗写的一组4首歌曲和2首器乐间奏曲《古儿童之声》(1970)中，他用了一些不寻常的声源：一架玩具钢琴、一把乐锯和一些音乐会上极少听到的乐器，如口琴、曼陀林、西藏礼神用的石磬，日本庙宇钟磬和电钢琴。也有人从传统乐器求得特殊效果：如号召演奏者把凿子加在钢琴琴弦上以扭曲音高，把纸条穿在竖琴琴弦中间，把曼陀林的琴弦定低四分之一音，对着加扩音器的钢琴练声：唱呀、大声喊叫呀、轻声低语呀。克拉姆的另一首运用特殊音响效果的作品是《黑天使》(1970，见NAWM 154)，但这里的特殊音响得自音乐会上常见的乐器。

NAWM 154　乔治·克拉姆，电子弦乐四重奏《黑天使，黑暗之地的十三种形象》：形象4—9

这首弦乐四重奏用电子扩音，产生离奇古怪地幻觉重叠的超现实主义效果。作曲家也探索不寻常的弓法，如拉持续音，用弓靠近弦轴击弦，像古维奥尔琴那样持弓，在左手手指和弦轴之间运弓，也用比较传统的连续滑奏，靠近琴马运弓和敲击性拨奏。这些效果不是仅仅为了标新立异，作曲家藉以制造梦魔的气氛，作为传递诗歌内容的手段。《黑暗之地的十三种形象》表现了克拉姆在20世纪60年代末的纷扰苦恼世界中的思想、恐惧和感情。他在总谱末尾写上：“结束于1970年3月13日星期五(战争时期)”，“战争时期”是指越南战争，许多美国艺术家和知识分子讨厌卷入的那场战争。生与死，善与恶，上帝与魔鬼透过一层神秘的音响纱雾隐约出现。据作曲者称，这部作品代表心灵旅程中的三个阶段：失去恩典(标有“离”的一段，形象1—5)，精神虚无(标有“无”的一段，形象6—9)和得到救赎(标有“归”的一段，形象10—13)。

克拉姆和许多同时代人一样，喜欢引用前人的音乐。形象4《鬼之乐》和形象5《死之舞》，引用《末日经》的旋律。《泪之帕凡舞曲》(形象6的标题)使我们不由得期待听到道兰德的《潸然泪下》(NAWM 69)，岂知不过是名称如此，他引用的却是舒伯特的《死神与少女》四重奏，通

过低手后面运弓而听去像拟古的维奥尔重奏。类似的构思在《死之舞》中十分关键：三全音是中心动机，代表据说是中世纪对这一音程的贬称——"音乐中的魔鬼"，同时引用塔蒂尼的《魔鬼的颤音》。

把音符、和弦和音型归成7和13的组合具有象征意义，因为这些数字是作曲家所谓的"宿命的数字"，也即幸运或不幸运的数字。同时，向下数一个个半音时，在升D—A—E和弦中，7介于音程13的中间。这在好几个"形象"中都很突出，特别是7，在《丧歌II：黑天使！》中（此曲以"丧歌I"开始），这是一首哀歌，它介于整首作品的中间，犹如A之介于那一个和弦之间。这些介绍不足以概括听众如临恶梦的紊乱意识中闪过 的暗示、象征和心烦意乱于万一。

在电子音乐和由人演奏的音乐中，许多作曲家试验将声源分散的做法，把空间作为增添的一面用进音乐这门时间艺术。这当然不是什么新发现，素歌的交替诵唱、16世纪威尼斯的分组合唱、柏辽兹的《安魂曲》都体现了对空间关系的兴趣；1909年沃恩·威廉斯的《塔利斯主题幻想曲》和1936年巴托克的《弦乐、打击乐与钢片琴音乐》中也都用过。不过，本世纪后半叶中的作曲家运用空间、比以前任何时候都更精密而有创新：两三组乐器放在舞台的不同部位，扬声器或演奏者安置在舞台两侧或后排，听众席的上方或下方，甚至放在听众席中间。瓦雷兹的《电子音诗》作为1958年布鲁塞尔博览会的重点演奏节目，用425只扬声器排满了勒科比西耶设计的展览馆的内部空间，音乐伴有移动的五色光和投影图像。通过诸如此类的手段，空间中的方向变成了界定乐曲形式的一个潜在因素。

音高连续体 从17世纪末起，西方音乐一概采用十二个等距离的半音，系统地分配一个八度的空间。不时有人提出将八度分解成更多的音，但均无实效。如今，明确的音高和音程（包含八度本身）概念被音高连续体的概念取代；音高连续体是指从听觉所及的最低到最高频率的一片连续不断的音区，分不出一个个有固定音高的音来。在实践中，音高移动的音响以前也用过，歌唱和弦乐器上的连续滑奏便是这样的；平均律音阶的十二个半音以外的音以前也不是没有用过，如贝尔格在《室内协奏曲》（1925）中要求弦乐演奏者作细微调整，拉他所要求的四分音（或其他微分音）。勋伯

格或贝尔格的念唱的特点便是无定规地移动音高。瓦雷兹的《电离》中的汽笛和晚期作品中的类似的电子音响，梅西昂的《图伦加利亚》中的马特诺电子琴的连续滑奏，彭德雷茨基等人在传统乐器上作连续滑奏的效果都是使用音高连续体的鲜明例子。有人进而将不论得自何种声源的复合音响或无明确音高，称不上音乐的声音当成作曲要素来使用。

不确定性 中世纪以来的西方音乐史中，作曲家与演奏家之间，作曲家可以借助记谱法加以标明的因素（如音高和相对时值）与有待演奏家发挥的因素（不论是习惯如此，还是因缺少适当的记谱符号所致）之间，总是不断地相互作用着。有一些相沿成习的自由：16世纪末以前的大多数复调音乐中，用人声或用乐器可以自由选择；17世纪中，乐器组合可以自由选用，羽管键琴演奏者在乐谱所记低声部线条上方自由弹奏他认为最合适的通奏低音；17、18世纪中旋律线上不标明装饰音；18世纪交响乐队加用无固定音高的小号和鼓。

由于记谱法不敷用而带来的自由可以举力度为例：19世纪虽然增加了不少符号，用以标明不同层次的响度，但这些仍只能指示一个大概，只是相对的。这时候，配器已严格标明；但是速度的缓急变化（rubato），钢琴制音踏板的使用，织体中不同声部的相对突出以及其他许多细节，都是靠演奏者自己判断的。不同人指挥同一首交响曲，就有不同的“诠释”，这是19世纪中权威与自由相互调节的典型例子。

20世纪中，作曲家试图通过大量详细指示全面控制演奏：这类指示有力度的、有起音方式的、有速度的（节拍机标记用得很多）、休止的和节奏的（变换拍号，将小节作复杂的细分）等等。但是，只有在全部电声、根本不用人演奏的作品中，才有可能（或接近可能）全面控制。大致在跨出这一步的同时（虽然并无因果关系），出现了控制与自由的二极分化，成为20世纪的典型形式。

这一切的根本是：控制（确定性）和自由（不确定性）⑧的范围都是由人来规划的，因此每部作品的规划可以不同。不确定性的特点并不起源于选择的传统做法，如在16世纪中那样，也不是记谱不精确的偶然结果，如在19世纪中那样。在实践中，不确定性主要作用于演奏领域：人的演奏、电声演奏、或二者的结合。它可以是一首基本上有固定记谱的乐曲内部的一

个段落；也可以是一系列各别的"事件"，每一项"事件"的内容都有作曲家不同程度的精确规定，而这些"事件"出现的先后则是全部或部分地不确定的，成为所谓的"开放曲式"。在这类作品中，演奏者(独唱独奏、合奏成员或指挥)可以完全独立自主地选择一项项事件出现的次序，也可以因采用了某些手法而撞入显然是随机的、任意的次序中。他也可以在一项事件内部和选择事件出现顺序时，根据自己对其他演奏员(甚至听众)的反应而进行选择。总之，不确定的可能性——即自由与权威相互作用的模式，"随机"的"控制"程度——是无穷的。

最坚定地在这一领域中工作的是施托克豪森。看一下他写的两部作品，也许有助于澄清某些做法。《钢琴曲XI》(1956)的乐谱包括19个小段，排列在一张大致37×12英寸的大纸上，演奏者眼光落在哪里，就把那里的段落接上去演奏，段落与段落之间如何连接，则有指示说明。19段不需全部演奏，任何一段都可以重复。在演奏过程中，钢琴家两次重复了任何一段，乐曲便告结束。

施托克豪森的《作品1970》的布局比较复杂。用4个人(演奏钢琴、电子中提琴、电子琴和锣)和4只扬声器。

> "材料取自一个调节系统(无线电短波)，演奏者自由选用后立即加以展开……铺开，浓缩，延伸，缩短，赋以不同色彩，不同程度地勾勒、移位、调制、倍增、同步……演奏者根据谱上标明的展开顺序加以模仿或变化……作为调节系统，4个人手上各有一只磁带录音机。在整个录音期间，录音机不断播放事先为他们准备好的贝多芬音乐的片断(各人不同)。演奏者随心所欲地开关扬声器的控制。"⑨

这里有一个新的因素，即采用贝多芬音乐的片段(经过变形，但一听便知)，施托克豪森在早期作品中，特别是《少年之歌》、《远距音乐》(1966)和《国歌》(1967)中已经借用过现成材料。《国歌》借用许多国歌的词和曲，演出时除人声和乐器外还结合电子音响。每一部作品的意图，用施托克豪森本人的话来说，"不是将熟悉的、演奏过的老材料重加诠释，而是用新的耳朵去听，用今天的音乐意识去渗透它、改造它。"这是一种全新的联系过去

的音乐的态度。美国的乔治·罗奇伯格(1918—)和路卡斯·福斯(生于1922年)、英国的彼得·麦克思威尔·戴维斯(1934—)和德国的亨斯·维尔纳·亨策(1926—)也在作品中引用别人的音乐。[19]

“不确定性”的一个副产品是各种各样的新式记谱。所谓“乐谱”，有的部分地采用传统五线谱，有的纯粹用图像提示旋律曲线、力度范围、节奏等等，有的甚至更加简略而只作些含糊的指示。不确定性的主要后果当然是“同一首”乐曲没有两遍相同的演奏。不论演奏结果相距大小，反正已不仅仅是一个诠释的问题，音乐的内容和内容的次序都大不相同(这类作品灌制而成的唱片或录音，只能说明它的一次演奏时的面貌)。因此，“作品”的含义也不同于传统的理解。结果是，原来意义的作品不复存在，只有一次演奏或者可能有过的多少次演奏的难以概括的总体。

不确定性不仅可以用于演奏行为，还可以用于作曲行为。这是说，谱上所记的部分或全部音高、时值、强度、音色等等全凭“机遇”决定，通过掷骰子、掷铜币、胡乱写着一些数字的表格以及其他类似手法决定的。最后，作曲的不确定性还可以和演奏的不确定性结合在一起。当二者都彻底不确定时，得到的结果显然不再是正常意义的艺术品，不再是一件“成品”。不确定性和各种各样的随机技术自然引起人们注意本世纪中期前后特别在美国涌现的一些新观念，对音乐的性质和目的的新观念。上文已经指出，总体系列主义及其各支系的音乐(不确定音乐更其如此)听上去是一连串不相干的音乐事件，没有一项是由前项演化而来的，也不制造让人期待(更不说预测)下一事件的情景。虽然如此，作曲家在全曲中仍然保持某种程度的控制，哪怕是微乎其微的控制：他和演奏家都在进行选择，既然有选择，必然会有某种音乐形式，尽管那个形式因属不确定型而每次听到时不同。这里仍有因(选择)果(形)的原则在起作用。

现在，假设有人将自发性推向极端，乃至放弃任何选择。不论是作曲家、演奏家还是听众，只好有什么就接受什么，谈不上自己喜欢什么和应该有什么。我们作为听众，把声音作为声音来听，来什么声音就欣赏什么声音，不要前后连起来听，不要指望音乐传递任何感情或意义。这种声音甚至可能不是有意发出的：出现错音和演奏过程中来自四面八方的偶然的噪音都是完全可以接受的。因此不再存在价值的高下，音乐节拍不过是可以用时钟衡量的长度。

这种美学观不论看上去多么奇怪，不论在实践中多么容易被攻击为浅薄的游戏，但有其立论的科学根据。不过，这种哲学虽然对东方的玄学家和西方的某些人并不陌生，但是根本不同于脉承古希腊哲学的主流，不同于我们思想中根深蒂固、不知有二的西方哲学。这套新哲学的倡导者是约翰·凯奇。这位谜一般的人物自30年代以来一直站在欧美音乐新潮的最前哨，他在欧洲的影响比任何一个美国作曲家更大。他彻底投降机遇的一部作品叫作《4分33秒》(1952)，演奏员们在规定的这段时间里静坐，音乐就是音乐厅内外的各种噪音杂声。1956年前后起，他越来越在作曲和演奏的每一方面走向完全开放，乐谱全用随机方法写成，演奏者可以自己选择，如在他的《变奏Ⅳ》(1963)中："用任何数量的演奏员，用任何手段发出任何音响或音响组合，可以也可以不伴有其他活动。"所谓"其他活动"可以包括舞蹈和演戏。这一切都是同凯奇对佛教禅宗的兴趣相一致的，更重要的是，同西方艺术家以及整个西方文明日益开放，接受世界上其他伟大文化的思想和信仰的趋势相一致。

"熵"这一借自热力学和信息科学的术语，有时用来形容不确定音乐的完全随机的一个极端。"冗余"则是其对立面，指通过无数的等换和反复把信息缩减至最低限度。这就是"简约主义"倾向所走的路子。

简略主义minimalism 1960年以来在美国时常听到亚洲的各种音乐，特别是印度和印度尼西亚的音乐，激发作曲家们培育一种简单的风格，可以在其中开发旋律和节奏的难以捉摸的细枝末节。用拉加进行有控制的即兴创作便是灵感的来源之一：拉加有微分音程，有固定的节奏单元交替、有持续低音的嗡鸣，有狂想式的音型法。爪哇和巴厘加美兰乐队的冷静，恍惚、重复、冥思的音乐为作曲家提供依靠节奏与旋律动机的简单模式的反复而建造复杂结构的范本。音响合成器提供了方便地在"现成的"节奏和旋律模式上即兴演奏的手段。摇滚乐(本身就吸取了爵士乐、勃鲁斯、民间音乐和电子音乐的因素)和东方乐汇，成为30年代、40年代出生的许多作曲家的普遍经验；他们醉心于它们的坦率、催眠的节奏、谐美的和声、重复的乐句和固定音型。

追求简朴，或者说是对序列音乐的繁复的反动，把许多作曲家带往所谓"简略主义"的方向，所以称之为"简略主义"，是因为一切用语，不论是

节奏、旋律、和声还是乐器的语汇，故意加以限制。这个方向和名称可能多少受纽约一些视觉艺术家的启发，他们设计一些由线和点这样简单的因素组成的循环结构和反复结构。另一方面，音乐作品或即兴演奏的时间限制以及要求某些姿势的时间长度，却与许多序列音乐的压缩和不断变化相反，绝不压缩到最低限度。

这一运动的先驱者之一是拉蒙特·扬(1935—)，所作《乌龟的梦想和旅行》(1964)是即兴演奏，器乐演奏者和歌唱者奏或唱不同泛音进进出出，音响合成器在它的下面放送嗡嗡持续的基音。

特里·赖利(1935—)一度参加扬的乐队，在60年代中在电子工作室中试验在持续不断的规则脉冲的衬托下不断重复短小乐句，运用磁带绕成圈圈，一个个叠置起来。磁带乐曲《迷幻合剂》(Mescalin Mix，1962—1963)便是这样制成的。后来他对印度音乐发生兴趣，作键盘乐曲《曲线天空中的彩虹》(1970)，便是在类似印度音乐的调式音阶和节奏循环即兴演奏而成的。

史蒂夫·赖希(1936—)搞了一套类似卡农的做法，让几个音乐家略为"错开"地演奏同一材料。他把录有同一个人说话的磁带一个个重叠起来同时放送，但把一个磁带放送得略为快些，同另一个磁带不再同步；这个做法导致了类卡农的做法。然后，他把这一设想用于两架钢琴，作《钢琴的相位》(1967)；在《小提琴的相位》(1967)中，他用了一架人拉的小提琴和一架录在音带上的小提琴。这首乐曲后来有了乐谱出版(1979)，用4个人演奏小提琴，或用一人演奏小提琴加3个同步的录音声道。
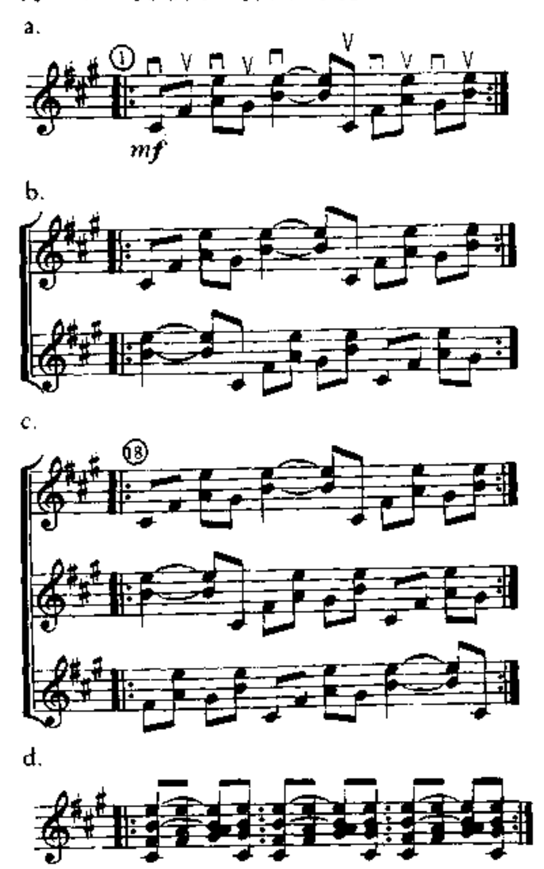
菲立普·格拉斯(1937—)在他学成于芝加哥大学、朱利亚德音乐学院和娜迪亚·布朗热门下之前已出版过20首作品，但在巴黎和拉维·申卡(1920—，印度西塔尔琴演奏家、作曲家——译注)一起工作以后，全部收回。早在这以前，他已对在巴黎彼埃尔·布莱兹的"音乐天地"音乐会上听到的现代音乐产生反感。格拉斯的音乐自60年代中期起便深受印度音乐的节奏组织的影响，重点突出悦耳、谐美、以及摇滚乐中常见的和声进行与强大扩音。所作长达4个半小时的独幕歌剧《爱因斯坦在海滩上》于1976年在大都会歌剧院首演，此剧由罗伯特·威尔森编剧。继之又作两部歌剧：应荷兰皇家歌剧院之邀而写的《不合作主义》(1979)写甘地的非暴力斗争，《阿克纳顿》写一位为一神论而殉教的埃及法老。此外，他主要为自己的乐队而作曲。《爱因斯坦在海滩上》非叙事体，除了按音级唱名的音节外，别

无歌词，乐队只用电子琴（键盘乐器）木管乐器和一把独奏小提琴。格拉斯有广大的各式听众的支持，包括音乐会听众，常去画廊看画展的人（格拉斯的音乐有时在画廊演奏），摇滚乐迷和买唱片的大众。

NAWM 156 史蒂夫·赖希《小提琴的相位》

在一个小提琴演奏者和三声道磁带的版本中，演奏者先一遍遍灌录例 20-18 a，长度从 1—5 分钟。倒带后，重叠其上灌录同样一些音符型的重复，但比第一声道早四个八分音符，如例 20-18 b。然后再倒带，再比第二声道提早四个八分音符灌录，如例 20-18 c。选取其中最好的 3—7 遍重复，制成磁带圈，得例 20-18 d中的固定型。小提琴在

例 20-18 史蒂夫·赖希，《小提琴的相位》



此固定型陪衬下演奏全曲，先与第一声道同度演奏，然后加快至比第一声道早一个八分音符，这时保持这一速度重复若干次，然后继续这一加快和与磁带同步相位交替的过程。这首乐曲也采用人和个别磁带声道淡显淡没的手法。

结　束　语

回顾11世纪开始成形的西方音乐的四大要素(见本书第三章)，可以看出，20世纪中的有些发展已把其中三个改变得面目全非。乐曲原为不受任何一次演奏影响的独立的音乐作品，已在某些地方让位于有控制的即兴演奏(这正是古代世界和中世纪初期的实践)。至于记谱法，在许多情况下，乐谱已不再是一套限制性的指示，演奏者已不仅仅是作曲家和听众之间的桥梁，演奏者在很大程度上变成了作曲家(这又和中世纪初期一样)。秩序的原则起了变化，变好变坏不妨争辩，但是比此前800年内的任何一次变化更大。更何况，全面不确定的话，秩序的原则结束其存在。只剩下复调音乐。综观上述种种变化，说20世纪目睹了一场名符其实的音乐革命，不为过分。

不过，受这场革命影响的人起初并不多，这不是说人少便不重要。所有的"严肃"音乐(所谓严肃音乐是指有一定的复杂度，需作一定努力才能听懂的音乐)的听众加在一起，也不过占全人口中的极小比例。今天的严肃音乐人数相对说来仍然不多，其中听新音乐、听实验音乐的人更少。这也是正常的；用艰涩陌生的语言创作的音乐家不可能指望拥有广大听众。可是，谁在乎他们听不听?⑪

有些作曲家一直在乎有没有听众，在过去的25年中，越来越多的作曲家写作品时面对广大听众而不面对其他作曲家、学生和分析家。担忧作曲家与听众之间的鸿沟，导致了内容的简单化、甚至把内容压缩到最少最少；培育了艺术音乐与通俗、民族、非西方或民间音乐的杂交风格；把遮掩的内在组织袒露于外；导致其他种种企图弥合过去和今天的常见音乐之间的距离的做法。

① 哈尔西·史蒂文斯《贝拉·巴托克的生平与音乐》(纽约牛津大学出版社，1953)。

② 欣德米特《作曲技法》二卷，亚瑟·曼德尔英译(纽约联合音乐出版社，1942年，1945年修订版)。第三卷由安德斯·布赖纳、丹尼厄·迈耶和阿尔弗雷德·鲁贝利于1970年编订出版(美因茨肖特出版公司，1970)。

③ 这些手法在梅西昂的《我的音乐语言技巧》(巴黎，1944；约翰·萨特费尔德英译，巴黎勒杜克出版，1956)中都有详细介绍。

④ 见阿伦·福特《〈春之祭〉的和声组织》(纽黑文耶鲁大学出版社，1978)。

⑤ 见彼得·范·登·托恩《伊戈尔·斯特拉文斯基的音乐》一书中的分析(纽黑文耶鲁大学出版社，1983)。

⑥ 见威廉·奥斯丁《20世纪的音乐》一书(纽约诺顿公司，1966)中的分析，整个乐章以缩谱本收在书中。

⑦ 此处系指《但以理书》3:12和第23节后的伪经插文。

⑧ 这里采用"不确定性"(约翰·凯奇用语)而不用"机遇音乐"(或按英文直译为"骰子音乐")一称，"机遇音乐"比较局限，"不确定"则包括在规定框架内的即兴演奏直至作曲家只给演奏者极少指示，也即在作曲时作最少的选择。

⑨ 威尔弗里德·戴尼克，摘自唱片封套。

⑩ 文学中的引用语的心理特点与音乐相仿："哪怕全文引自他人，新的环境本身润饰了这段文字，使它不同于前。譬如马韦尔的话被埃略特引用时，其力量多少不同于马韦尔当初写作之时。虽然字句有独特的组合，读时仍有一种蓦地相认的震惊，这是指读者通过惯用法或查辞典已经知道原话意思的情况而言。但是，不止是认出已知的含义，还有以前没有过的感受，是结合上下文而产生的新的内涵，是名副其实的豁然开朗。这种顿悟的重要性或价值决定于诗人的隐密的感情，也同样决定于诗人组合文字的功力。"R. P. 布赖克默《现代诗歌中的形式与价值》，伦纳德·迈耶引自《音乐、艺术与思想》(芝加哥，芝加哥大学出版社，1967)。

⑪ 米尔顿·巴比特在《高真度8/2》(1958年2月号)上发表的一篇妙文《谁在乎你听不听》的挑衅性标题的翻版，收在埃略特·施瓦茨与巴尼·查尔兹的《现代作曲家论现代音乐》(纽约霍尔特、莱因哈特与温斯顿出版社，1967)一书中。

注：本书第1、3、5、7、9、11、13章汪启璋译；第2、4、6、8、10、12章吴佩华译；第14—20章顾连理译。

[General Information]
书名=西方音乐史
作者=[美]格劳特（Grout, D.J.），帕利斯卡（Palisca, C.V.）著
页数=791
SS号=10418567
出版日期=